AL-MAJALLA
Journal of the Arabic Language Academy
Haifa. Vol. 1, 2010

المجلة
مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 1، 2010

الناشر



مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy
حيفا

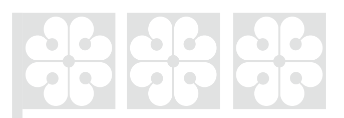
אל-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית
חיפה, כרך 1, 2010

طباعة وتوزيع: دار الهدى للطباعة والنشر كريم
تلفون: 04-6354114 فاكس: 04-6356470
خلوي: 050-5206509-5957653
E-mail: darelhda@012.net.il
E-mail: darelhuda@gmail.com

مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy
www.arabicac.com
majma1@bezeqint.net

للمراسلات

حيفا - شارع حسين شكرى، رقم 2	חיפה רח' חסן שוקרי, מס' 2	Haifa- 2 Hasan Shukri St
طابق 2، ص.ب. 46134	קומה 2, ת.ד. 46134	2nd floor P.O.B. 46134
منطقة بريدية 31460	מיקוד: 31460	Zip: 31460
هاتف: 04-8622070	טל': 04-8622070	Tel: 04-8622070
فاكس: 04-8622071	פקס: 04-8622071	Fax: 04-862271

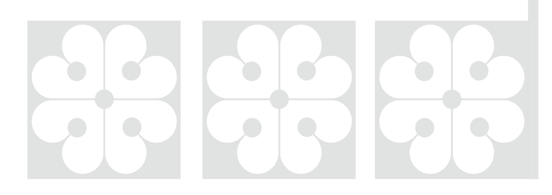




المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد ١، 2010



المحتويات

ابن منظور يتكلم عن مراجعه في تأليف «لسان العرب»

شلومو ألون

«لسان العرب»، لغة البدو، هو معجم أحادي اللسان، عربي- عربي، ألفه محمد بن المكرم ابن منظور الذي عاش في القرن السابع للهجرة، القرن الثالث عشر الميلادي (630- 711هـ / 1311-1232م). ولد ابن منظور في تونس، وعمل قاضيا في طرابلس الغرب، لكنه قضى معظم حياته في القاهرة. خدم أيضا في أيام القائد المملوكي قلاوون، الذي حرر طرابلس من أيدي الصليبيين، في «ديوان الإنشاء»، وكان في سلك «كتّاب الإنشاء». اشتهر ابن منظور أيضا بتحريره لعدد من المؤلفات الموسوعية من نتاج مؤلفين قدماء في شتى العلوم، لا في المعاجم فحسب.

طبُع معجم «لسان العرب» ونشر في عدة طبعات، فماذا يحتوي هذا المعجم الضخم؟ ماذا يعكس هذا المعجم، وماذا يمكننا أن نتعلم بواسطته عن المعجمية العربية عامة؟ قبل أن أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة، يجدر بنا أن نذكر أن المعجمية العربية الأصلية حظيت بوصف شامل ومنهجي في إسرائيل، وذلك في أطروحة لوتر كوبف، إلا أنه لم يتطرق إلى لسان العرب بصورة خاصة أو مفصلة.

استفدنا كثيرا من المجلد الثامن من كتاب فؤاد سزجين، الذي حذا فيه حذو بروكلمان. إلا أن هذا المجلد بأكمله يعالج المعجميةَ العربية القديمة حتى سنة 430 هـ/ 1040م، قبل أيام ابن منظور. المرجع الرئيسي الذي قد تضمن معلومات وافية عن المعجمية العربية هو «المزهر في علوم اللغة» للسيوطي المتوفى حوالى مئتي سنة بعد ابن منظور. والسيوطي من أكثر المؤلفين إنتاجا في الأدب العربي، اعتمد في مؤلفه على مراجع عديدة، منها مراجع غير معروفة، فاستقى منها المعلومات عن تأليف المعاجم الكبيرة ومناهجها. لكن، لسوء الحظ، لم يذكر السيوطي أيضا لسان العرب في المزهر. وتلك واقعة غريبة جدا، لأن ابن منظور ورد ذكره في مؤلفات أخرى للسيوطي مثل «بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة»، وفي طبقات «محمد».

لهذه الأسباب كان علينا أن ننظر في ما قاله ابن منظور نفسه في مقدمته لمعجمه، لنستخرج منها مفاهيمه ومراجعه الأولية وتدريجه لها. يقول ابن منظور في مقدمته المذكورة:«وإني لم أزل مشغوفا بمطالعات كتب اللغات والاطلاع على تصانيفها وعلل تصاريفها، ورأيت علماءها بين رجلين: أما من أحسن جمعه فإنه لم يحسن وضعه، وأما من أجاد وضعه فإنه لم يجد جمعه، فلم يفد حسن الجمع مع إساءة الوضع، ولا نفعت إجادة الوضع مع رداءة الجمع.

ولم أجد في كتب اللغة أجمل من «تهذيب اللغة» لأبي منصور محمد ابن أحمد الأزهري، ولا أكمل من «المحكم» لأبي حسن علي بن إسمعيل بن سيده الأندلسي رحمهما الله، وهما من أمهات كتب اللغة على التحقيق وما عداهما بالنسبة إليهما ثنيات للطريق. غير أن كلا منهما مطلب عسر المهلك ومنهل وعر المسلك.»

بناء على ما قاله ابن منظور، اعتمد لسان العرب بشكل خاص على خمسة مؤلفات معجمية قديمة:

1. تهذيب اللغة للأزهري الذي عاش في العراق (توفي 370 هـ / 980م).
2. محكم ابن سيده الذي عاش في الأندلس (توفي 458هـ / 1066م). وطريقة بناء هذين المعجمين هي طريقة التقليبات الصوتية التي تعتمد على ترتيب الجذور بحسب مجموعات أحرف ومكان المخارج الصوتية. وقد رفض ابن منظور هذه الطريقة.
3. صحاح الجوهري، وكان من أصل تركي، وعاش في نيسابور (توفي 393هـ / 1003م). هذا المعجم تم ترتيبه بحسب الحرف الجذري الأخير (طريقة القافية)، وقد تبنى ابن منظور هذه الطريقة.
4. حواشي ابن بري على صحاح الجوهري (توفي 583 هـ/ 1187 م)، وعاش ابن بري طيلة حياته في القاهرة، حوالى مئة سنة قبل ابن منظور.
5. كتاب النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير الجزري (توفي 606 هـ / 1210م). وهو من أبناء الموصل، وقد كرس معجمه للكلمات النادرة وتفاسير الحديث، ورتبه بحسب الحرف الجذري الأول، كالمألوف اليوم في المعاجم المعاصرة. وقد قام بهذا الترتيب أيضا كل من ابن فارس في «المجمل في اللغة» و«معجم مقاييس اللغة» والزمخشري في «أساس البلاغة».

هناك من أدرج «جمهرة ابن دريد»، التي تم تأليفها في فارس وأخذ في ترتيبها بطريقة التقليب أيضا، في قائمة المراجع الرئيسية لمؤلف لسان العرب. هذا ما جاء به مرتضى الزبيدي في «تاج العروس»، وابن حجر في «الدرر الكامنة»، لكن ابن منظور نفسه لم يذكرها هناك، لذا فإني أشك في صحة ذلك.

نعود الآن إلى ما قاله ابن منظور في مقدمته: «ورأيت أبا نصر إسمعيل بن حماد الجوهري قد أحسن ترتيب مختصره بسهولة وضعه فخف على الناس أمره فتناولوه، وقرب عليهم مأخذه فتداولوه وتناقلوه، غير أنه في جو اللغة كالذرة، وفي بحرها كالقطرة، وإن كان في نحرها كالدرة؛ وهو مع ذلك قد صحف وحرف، وجذف فيما صرف، وأتيح له الشيخ أبو محمد بن بري فتتبع ما فيه، وأملى عليه أماليه مخرجا لسقطاته، مؤرخا لغلطاته. فاستخرت لها سبحانه وتعالى في جمع هذا الكتاب المبارك، الذي لا يساهم في سعة فضله ولا يشارك، ولم أخرج فيه عما في هذه الأصول، ورتبته ترتيب الصحاح في الأبواب والفصول؛ وقصدت توشيحه بجليل الأخبار وجميل الآثار، مضافا إلى ما فيه من آيات القرآن الكريم، والكلام على معجزات الذكر الحكيم ليتحلى بتوشيح دررها عقده، ويكون على مدار الآيات والأخبار والآثار والأمثال والأشعار حله وعقده؛ فرأيت أبا السعدات المبارك بن محمد بن الأثير الجزري قد جاء في ذلك بالنهاية، جاوز في الجودة حد الغاية، غير أنه لم يضع الكلمات في محلها، ولا راعى زائد حروفها من أصلها، فوضعتُ كلا منها في مكانه وأظهرته مع برهانه؛ فجاء هذا الكتاب بحمد الله واضح المنهج، سهل السلوك، آمنا بمنة الله من أن يصبح مثل غيره وهو مطروح متروك.

وجمعت من اللغات والشواهد والأدلة ما لم يجمع مثلُه مثلَه؛ لأن كل واحد من هؤلاء العلماء انفرد برواية رواها، وبكلمة سمعها من العرب شفاها، ولم يأت في كتابه بكل ما في كتاب أخيه، ولا أقول تعاظم عن نقل ما نقله بل أقول استغنى بما فيه؛ فصارت الفوائد في كتبهم مفرقة وسارت أنجم الفضائل في أفلاكها هذه مغربة وهذه مشرقة؛ فجمعت منها في هذا الكتاب ما تفرق وقرنت بين من غرب منها وبين من شرق فانتظم شمل تلك الأصول كلها في هذا المجموع، وصار هذا بمنزلة الأصل وأولئك بمنزلة الفروع فجاء بحمد الله وفق البغية وفوق المُنية، بديع الإتقان، صحيح الأركان، سليما من لفظة لو كان.

وأنا مع ذلك لا أدّعي فيه دعوى فأقول شافهت أو سمعت، أو فعلت أو صنعت، أو شددت أو رحلت، أو نقلت عن العرب العرباء أو حملت؛ فكل هذه الدعاوى لم يترك فيها الأزهري وابن سيده لقائل مقالا، ولم يخليا فيه لأحد مجالا، فإنهما عينا في كتابيهما عمن رويا، وبرهنا عما حويا، ونشرا في خطيهما ما طويا. ولعمري لقد جمعا فأوعيا. وأتيا بالمقاصد ووفيا.

وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت بها ولا وسيلة أتمسك بسببها، سوى أني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم، وبسطت القول فيه ولم أشبع باليسير. فمن وقف فيه على صواب أو زلل، أو صحة أو خلل، فعُهدته على المصنف الأول، وحمده وذمه لأصله الذي عليه المعوّل. لأني نقلت من كل أصل مضمونه، ولم أبدل منه شيئا، فيقال فإنما إثمه على الذين يبدلونه، بل أديت الأمانة في نقل الأصول بالفص، وما تصرفت فيه بكلام غير ما فيها من النص؛ فليعتدّ من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل عن هذه الأصول الخمسة، وَلْيَغْنَ عن الاهتداء بنجومها فقد غابت لما أطلعت شمسه.

فإنني لم أقصد سوى حفظ هذه اللغة النبوية وضبط فضلها، وذلك لما رأيته قد غلب، في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان، حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لحنا مردودا، وصار النطق بالعربية من المعايب معدودا. وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللغة العربية، فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته يفخرون، وصنعته كما صنع نوح الفلك، وقومه منه يسخرون وسميته لسان العرب».

في مقدمته هذه أدرج ابن منظور مبادئه في تصنيف معجمه بلهجة متواضعة غير متحمسة. فهو لا يعتبر مبدعا بحسب مقاييسنا اليوم، مع أنه ليس بمثابة «ناقل أعمى». إن تفضيله لطريقة القافية، الطريقة التي انتهجها الجوهري قبله، استثنت بصورة قاطعة طريقة التقليب التي استعملها الخليل، فاقتدى به في ذلك الكثيرون الذين ألفوا بعده. بل يمكن القول إن قرار ابن منظور هذا قد مهّد للانتقال إلى تأليف المعاجم بالطريقة الألفبائية العادية، كما أصبح معجمه مرجعا هاما للشواهد المخطوطة عن لغات القبائل وانتشار اللهجات.

كذلك هذب في معجمه طريقة «الشواهد» الشعرية، التي نُسبت أصلا إلى ابن عباس من أجل تيسير التفاسير القرآنية، مع أن الشواهد في لسان العرب لم تستهدف تفسير القرآن الكريم، بل جاءت بحسب ما قاله ابن منظور في مقدمته، لإنقاذ اللغة العربية من النسيان والميل إلى القياسية- والرغبة في البت فيما هو صحيح وما يجب إهماله. إن لسان العرب هو ذو صبغة موسوعية، حافل بالملاحظات النحوية، بالمداولات عن

الأسماء الخاصة والجغرافية، بسرد المراجع المعجمية وباقتباسات من القرآن والحديث والشعر والأمثال. إن لسان العرب لا يعكس بحثا مستقلا لأن جمع المادة اللغوية قد انتهى فعلا في نهاية القرن الثالث للهجرة، سواء من المؤلفات الأدبية أو من كلام البدو.

والحق هو أن الأزهري والجوهري، من أبناء القرن الرابع، قد ادعيا بأنهما قد أدرجا مادة جديدة قد جمعاها من أبناء البادية، ولكن ابن منظور شكك في صحة هذا الكلام في طيات مقدمته.

إن الأزهري والجوهري قد استغلا مكوثهما لدى أهل البدو لتثبيت المادة اللغوية القديمة وترسيخ أقوال تم تداولها من جيل إلى جيل. فالأزهري الذي قد قضى عشر سنوات سبيا لدى أهل البادية ذكر في مقدمته أنه جمع عنهم مواد واسعة. أما ابن منظور فهو لم يزعم أنه قد التقى بأهل البادية، وفي عهده لم يكن هناك من العرب من تكلم باللهجات القديمة. مع ذلك، بلغ عدد الكلمات في معجم لسان العرب حوالى ثمانين ألفا، وهو ضعف عدد الكلمات في كتاب الجوهري. كما وصل عدد الجذور في لسان العرب إلى تسعة آلاف، مقابل حوالى خمسة آلاف وستمائة لدى الجوهري. هذه هي مساهمة ابن منظور الكبيرة، مع أنها تحتوي في نفس الوقت على الإشكالية في استعمال معجمه. إن الكمية الفياضة من الكلمات والجذور في لسان العرب هي نتيجة واضحة لجمع المادة الموجودة في أصوله ومراجعه الثانوية.

تنبع أهمية لسان العرب من تأثيره الكبير على القواميس التي تم تأليفها بعد أيامه أيضا: القاموس المحيط للفيروزآبادي، وتاج العروس للزبيدي، ويمكن إضافة قاموس «لاين» الثنائي اللغة الذي تم تأليفه في أواسط القرن التاسع عشر. هذه المؤلفات جميعها اعتمدت على لسان العرب اعتمادا واسعا ولو لم تذكر هذا بوضوح كالقاموس المحيط. وقد اعتمد لاين على تاج العروس خاصة مع أنه يكثر من الأدلة من لسان العرب.

إن من يطلع على لسان العرب من وجهة نظر معاصرة قد يحس بالارتباك والبلبلة: فأصول اللسان متشابكة وفي مناسبات كثيرة جدا قد نجد المواد اللغوية دون ذكر الأصل. بناء على ذلك، استنتجت أن ابن منظور أخذ في بناء كل مادة في قاموسه أصلا معينا من أصوله الخمسة وجعله العمود الفقري لجذر من جذور معجمه، وضمن هذا الخط الهيكلي يستطرد من موضوع إلى موضوع، ينقل الشروح والأمثلة من المراجع المختلفة، يلاحظ الملاحظات النحوية، والسيرية والصوتية والمعجمية، ثم يعود إلى عموده الفقري.

«الرواسب» في لسان العرب

يحتوي معجم لسان العرب على عدد من الرواسب غير المرئية. وتشمل هذه الرواسب الاقتباسات النثرية والشعرية. فأنا أفترض أن الكمية الكبيرة من هذه الاقتباسات قد دخلت لسان العرب عن طريق أصوله الرئيسية، في الشواهد الشعرية خاصة.

من هذه الرواسب يجدر بنا أن نذكر بُلغة أبي البركات ابن الأنباري؛ ما اتفق لفظه واختلف معناه لأبي العميثل؛ الأيام للفراء؛ الوحوش للأصمعي؛ الألفات لابن خالويه؛ المجالس لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب.

ملاحظات ابن منظور على طريقة التأليف

يحتوي لسان العرب على ملاحظات كثيرة بقلم ابن منظور نفسه، وفيها نتبين الرؤية الشاملة لابن منظور والمنهجية في بناء معجمه. بعض هذه الملاحظات توجد في أصوله الخمسة واقتُبست منها، لأنه قد تبناها لترسيخ طريقة تأليفه وكثيرا ما يختتم ابن منظور مواده بهذه الملاحظات.

فعلى سبيل المثال توجد ست وثلاثون ملاحظة ترتيب وتحرير في الجذور التي تنتهي بالهمزة على نمط «سنذكر هذا»، أو «قد ذُكر هذا آنفا»؛ في الجذور المنتهية بحرف الباء توجد ثمان وثمانون ملاحظة من هذا النوع؛ في الجذور المنتهية بحرف الفاء يحتوي المجلد التاسع من لسان العرب على أربع وخمسين ملاحظة ترتيب وتحرير؛ ومعظم هذه الملاحظات تتعلق بالمواد التي جاء بها ابن منظور في مجلداته الثمانية الأولى. لذا، فقد اقتنعت أن هذه الملاحظات ترسّخ استنتاجاتي بأن ابن منظور كان مؤلفا متزنا مدبرا، اعتبر تأليفه مجموعة واحدة شاملة.

المجلدان الأخيران من لسان العرب يعالجان الجذور الناقصة، الواوية واليائية، وقد وجدت في هذين المجلدين ما لا يقل عن تسعين ملاحظة ترتيبية. كما وجدت دقة كاملة في لسان العرب بين ملاحظاته على طريقة تحرير المؤلَّف وبين تنفيذها العملي في المعجم.

طريقة ترتيب المادة اللغوية

لم أجد في لسان العرب ترتيبا منهجيا موحدا. الترتيب المنهجي الواضح هو ترتيب الجذور بحسب الحرف الأصلي الأخير. وإذا لم يجد المؤلف جذرا حقيقيا للكلمات التي جمعها، مثل ما هي الحالة في المفردات الغريبة والدخيلة، فهو يرتبها حسب الحرف الأخير للكلمة. إن ترتيب لسان العرب هو من صنع ابن منظور مطلقا بالتأكيد، إلا أن المادة التي يشملها لسان العرب تنبني على أصوله المختلفة وتحتوي أحيانا على كلام ابن منظور نفسه.

لنفحص على سبيل المثال طريقة ابن منظور في بناء الجذور في المجلد التاسع الذي يحوي الجذور المنتهية بحرف الفاء. في هذا المجلد 396 جذرا: 94 منها تبدأ بالفعل في صيغة الماضي المجهول في وزن فعل، أو في وزن آخر في حالة إهمال وزن فعل. وتبدأ بعض الجذور بذكر أصل من أصول ابن منظور الرئيسية. 252 جذرا تبدأ بالأسماء، عموما بصيغة المصدر. في كثير من الأحيان تبدأ المادة اللغوية في لسان العرب باسم الأزهري أو باسم مؤلفه، مع الفرق الواضح بين ما قاله الأزهري نفسه وما اقتبسه ابن منظور من تأليف الأزهري.

يتضمن لسان العرب أيضا الكثير من الاقتباسات القرآنية، ولكني أظن أن هذه الآيات لم تدخل لسان العرب نتيجة مطالعة ابن منظور للسور القرآنية نفسها. فمع أن ابن منظور كان قاضيا ورجل إيمان مع العلاقة الوطيدة بالدين والعبادات، إلا أن لسان العرب لم يتمحور على الآيات القرآنية نفسها. أضف إلى ذلك أن بعض الاقتباسات لم تكن دقيقة بحسب الصيغة القانونية. كذلك تتمثل القراءات القرآنية في لسان العرب بشكل واضح، إلا أن ابن منظور، لسوء الحظ، لم يذكر من أين أخذ مقتبساته، من أية سورة وأية آية، وفي معظم الأحيان لم يذكر عمن نقل ذلك.

المادة الشعرية أيضا غنية جدا في لسان العرب. أعني بذلك أبيات شعر من فترة الجاهلية والفترة

الإسلامية القديمة. فقد تنوقلت أبيات الشعر هذه من جيل إلى جيل، وابن منظور هو الذي جمعها إلى حد بعيد. من هذه الناحية لم يجدد من جاءوا بعده — من الفيروزآبادي إلى مرتضى الزبيدي- شيئا.

أما حفّاظ اللغة الذين اعتمد عليهم أهل اللغة، فلم يبد ابن منظور رأيه في مدى ثقتهم، بل اعتمد ما جاء به الفصحاء على اختلاف أنواعهم، مع ذكر مصدره أو حذفه.

يحفل لسان العرب أيضا بالمادة القواعدية النحوية والصرفية المقتبسة من أصوله الرئيسية ومراجعه الثانوية. لم يستغن ابن منظور عما كتبه الذين سبقوه، ولذلك تكدست في لسان العرب أقوال كثيرة جدا من أوائل النحويين كالخليل وسيبويه وغيرهما، إلى جانب المادة الواسعة التي قد تعكس حالات لغوية من المناطق التي عاش العرب فيها.

يمكنني القول بصورة عامة إن تصريح ابن منظور في مقدمته للسان العرب عن أصوله الخمسة قد أغناه عن إعادة ذكر مراجعه في سياق كلامه، إذ لم يكتب ابن منظور بحثا ولم يكن بحاجة إلى الملاحظات العلمية. فهو قد استوعب أصوله بكل ما فيها من معلومات واستخدمها كما يحلو له. بين الحين والآخر، يلاحظ أن ابن منظور انتقد أو مدح مرجعا أو آخر، وأكثر من ذكر مؤلفات وأسماء لم يكن يتقنها بنفسه لأنه قد اعتمد على أصوله الرئيسية وأخذ منها كل ما فيها، إذ لم يكن لدى ابن منظور جهاز أو طريقة لتثبيت الاقتباسات الكثيرة من أصوله.

طريقة استخدام الأصول

يمكنني القول إن ابن منظور انتهج طريقة «الخياطة الفنية» التي لم تحظ بالوصف الكافي، وهو ما فات معظم الذين كتبوا عن المعاجم العربية القديمة، وتتمثل «الخياطة الفنية» في ترقيع مراجع مصرح بها ومراجع غير مصرح بها. لقد أصبحت المراجع مادة خاما تم بناؤها من جديد على يد ابن منظور. لذلك فإن نقل المادة من مرجع إلى آخر لا يعني حتما ذكر اسم المرجع، المؤلف أو التأليف، وفي معظم الأحيان ليس هناك وصف دقيق لمكان انتهاء القطعة المنقولة. فمثلا يضم جذر «كتب» سطرا افتتاحيا مأخوذا من كتاب الجوهري دون ذكر المرجع، يليه نص، بما فيه شاهد من الشعر، من تأليف ابن سيده دون ذكر المرجع أيضا، وفي النهاية يورد قطعة من كتاب الأزهري مع ذكر اسمه، ولكن من غير الإشارة إلى مكان انتهاء هذا الاقتباس. يمكنني القول إن ابن منظور كان قد حدد أصلا مركزيا واحدا لكل جذر بمثابة المحور المركزي الذي كان يعود إليه من حين إلى آخر، خاصة في الجذور التي عالجها بإسهاب.

هل يمكن الإشارة إلى تقييمه لأصوله وطريقة ترتيبها؟ وهل يمكن أن نستخلص مكانة كل مرجع في المادة اللغوية في لسان العرب؟ مما قاله ابن منظور في مقدمته لمعجمه يمكن الاستنتاج بأنه فضل تأليف الجوهري وحواشي ابن بري، وذلك رغم عبارات الإعجاب والتقدير العظيمة لمؤلفات الأزهري وابن سيده.

عن ماهية نص لسان العرب كله

تنعكس القضايا الأساسية حول ماهية المادة المعجمية في الكثير من جذور لسان العرب. فجذر «صدف»، مثلا، تم بناؤه من مرجع ثانوي قديم (أبو عبيدة) من غير أن يذكر ابن منظور ما هو الأصل الرئيسي الذي أخذ

المادة منه؛ تليه ثلاث كلمات مرادفة: أصدف، أردف، أشدف؛ يليها البحث في إمكانية استعمال هذه الكلمات كأضداد– أضاء وأظلم؛ وفي الختام استعمال العبارة المألوفة لدى ابن منظور «ويقال». إن ذكر المراجع في سياق البحث في لسان العرب معقد جدا. ففي بعض الأحيان لا يذكر المرجع البتة، وفي بعضها يذكر اسم المرجع، الأصلي أو الثانوي، في نهاية الاقتباس بمثابة تكملة فقط؛ وفي بعض الأحيان يستنتج معنى الكلمة من شواهد شعرية من غير إثبات المرجع؛ كما يؤكد ابن منظور أحيانا صحة المادة المقتبسة.

هل أجاد ابن منظور لغات أخرى عدا اللغة العربية؟ في لسان العرب تتوفر الملاحظات عن الأصل الفارسي للكلمات، والمقارنات بالفارسية، أو وصف عملية دخول كلمات فارسية إلى اللغة العربية.

كثيرا ما ينتهي البحث في لسان العرب بعبارة «والله أعلم»، وهذه العبارة كانت شائعة في الكتابة في القرون الوسطى. إلا أنني أظن أنها في معظم الأحيان عبارة أصلية لابن منظور نفسه في معجمه.

يمكنني أن أضيف أن ابن منظور حاول قصارى جهده أن يبدأ جذوره باسم من أسماء الله الحسنى كلما وجدت هذه الأسماء في الجذر.

لم يرد في لسان العرب مصطلح «قاموس» بمعنى «معجم». فقد مرت حوالى مئة سنة حتى ألف الفيروزآبادي «القاموس المحيط» الذي أصبح «المعجم المركزي» فهمّش لسان العرب في الزاوية.

كان ابن منظور حذرا أيضا من استعمال المصطلحات المتعلقة بفقه اللغة، لأنه كان بعيدا عن هذا العلم. وأكثر ابن منظور من ذكر ابن الأعرابي والفراء مع أنه لم يعرف مؤلفاتهما مباشرة، وأدخل اسميهما في لسان العرب عن طريق النقل غير المباشر، وفي ذلك ما يعقد تحليل المادة في لسان العرب وتقييمها.

أهمية لسان العرب

لا يقلل من أهمية لسان العرب كثرة المادة غير الأصلية الموجودة فيه. فلا يخطر في البال أن نكتفي بمؤلفات الأصمعي أو نوادر أبي زيد، ونستغني عن مؤلفات الأزهري وابن سيده والجوهري وابن بري وابن الأثير، التي استوعبت موادها من هذه المؤلفات القديمة. لذلك لا يُتصور أيضا أن نكتفي بكل هذه الأصول ونستغني عن لسان العرب الذي يحتوي على ما أخذه من هذه الأصول. فكل من تعمق في عالم المعجمية العربية يعرف يقينا أهمية ابن منظور في عملية معرفة المعاجم العربية القديمة على شتى أنواعها.

مع إكمال تأليف لسان العرب في سنة 1289م، أصبح أهم معجم للغة العربية، وبقي أوسع معجم حتى أواخر القرن الثامن عشر حين ظهر «تاج العروس في جواهر القاموس» للزبيدي.

الخاتمة

لسان العرب لابن منظور لا يشكل «نقلا لا رجاء منه»، ولا «إعادة مملة» لما جاء في المعاجم قبله. إن لسان العرب هو تجربة رائعة، فريدة من نوعها، لوصف المادة اللغوية التي تكدست في المؤلفات الكبيرة القديمة في كتاب شامل ومنهجي. إنه بمثابة إبداع مثالي يعيد صياغة المادة القديمة صياغة مستحدثة، ويكسبها معنى جديدا وأهمية قصوى بالمقارنة مع ما كان أمامه من مؤلفات سبقت زمنه.

المراجع

ابن أحمد، 1980-1985	ابن أحمد، الخليل (1980-1985)، **كتاب العين**، (تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي)، بغداد.
ابن الأثير، 1963	ابن الأثير، مجد الدين مبارك بن محمد (1963)، **كتاب النهاية في غريب الحديث والأثر** (تحقيق الزاوي والطناحي)، القاهرة: عيسى البابي الحلبي.
ابن الأعرابي، 1970	ابن الأعرابي، محمد بن زياد (1970)، **كتاب البئر**، القاهرة.
ابن بري، 1981	ابن بري، عبد الله (1981)، **التنبيه والإيضاح عما وقع من الوهم في كتاب الصحاح** (الحواشي) (القاهرة، 1981) (حتى وقش) (تحقيق الطحاوي).
ابن حجر العسقلاني، 1979	ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي (1979)، **الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة**، بيروت:دار العلم للملايين.
ابن خالويه، 1982	ابن خالويه، الحسين بن أحمد (1982)، **الألفات- وهو كتاب يتعرض للهمزة والألف وأنواعها في العربية**، الرياض: مكتبة المعارف.
ابن دريد، 1988	ابن دريد، محمد بن الحسن (1988)، **كتاب جمهرة اللغة**، دار صادر: بيروت.
ابن زكريا، 1969	ابن زكريا،أحمد بن فارس (1969)، **معجم مقاييس اللغة**، (تحقيق عبد السلام محمد هارون)، القاهرة،6 أجزاء.
ابن زكريا، 1986	ابن زكريا، أحمد بن فارس (1986)، **مجمل اللغة**، بيروت: مؤسسة الرسالة.
ابن سيدة، 1998	ابن سيدة، علي بن إسماعيل (1998)، **المحكم والمحيط الأعظم في اللغة**، (تحقيق مصطفى حجازي وعبد العزيز برهام)، القاهرة.
ابن منظور، 1881-1882	ابن منظور، جمال الدين (1882-1891)، **لسان العرب**، مطبعة بولاق.
ابن منظور، 1968	ابن منظور، جمال الدين (1968)، **لسان العرب**، بيروت: طبعة دار صادر.
ابن يحيى، 1980	ابن يحيى، أحمد (1980)، **مجالس ثعلب**، (تحقيق عبد السلام هارون)، القاهرة، الطبعة الرابعة.
أبو الهيجاء وعمايرة، 1987	أبـو الهيجاء، أحمد وخليل أحمد عمايرة (1987)، **فهارس لسان العرب**، بيروت: مؤسسة الرسالة.
الأزهري، 1964	الأزهـري، أبو منصور (1964)، **تهذيب اللغة** (تحقيق عبد السلام محمد هارون ومحمد علي النجار)، القاهرة.
الأزهري، 1985	الأزهري ، أبو منصور (1985)، **مقدمة تهذيب اللغة** (تحقيق بسام عبد الوهاب الجابي)، دمشق.
الأصمعي، 1989	الأصمعي، عبد الله بن قريب (1989)، **كتاب الوحوش**، بيروت: عالم الكتب.
الأعرابي، 1988	الأعرابي، أبو العميثل (1988)، **كتاب المأثور من اللغة- ما اتفق لفظه واختلف معناه** (تحقيق عبد القادر أحمد)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

الأنباري، 1970 | الأنباري، أبو البركات (1970)، **البلغة في الفرق بين المذكر والمؤنث** (تحقيق رمضان عبد التواب)، القاهرة: مطبعة دار الكتب.

الأنصاري، 1981 | الأنصاري، أبو زيد (1981)، **كتاب النوادر في اللغة** (تحقيق محمد عبد القادر أحمد)، بيروت: دار الشروق.

الجوهري، 1957 | الجوهري، إسماعيل بن حماد (1957)، **تاج اللغة وصحاح العربية**، (تحقيق أحمد عبد الغفور عطار)، القاهرة: دار الكتاب العربي.

الزبيدي، 1994 | الزبيدي، المرتضى (1994)، **شرح القاموس المسمَّى تاج العروس من جواهر القاموس**، (تحقيق عبد الستار فراج وآخرين)، بيروت.

الزمخشري، 1972 | الزمخشري، أبو قاسم (1972)، **أساس البلاغة**، القاهرة: دار الكتب.

سيبويه، 1966-1977 | سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (1966-1977)، **الكتاب** (تحقيق عبد السلام هارون)، القاهرة.

السيوطي، 1979 | السيوطي، جلال الدين (1979)، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، (تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم)، القاهرة.

السيوطي، 1987 | السيوطي، جلال الدين (1987)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، (تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم)، بيروت.

عمر وآخرون، 1982-1985 | عمر، أحمد مختار وآخرون (1982-1985)، **معجم القراءات القرآنية**، جامعة الكويت، 8 أجزاء.

الفراء، 1980 | الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد (1980)، **الأيام والليالي والشهور** (تحقيق وتقديم إبراهيم الأبياري)، القاهرة وبيروت: دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني.

الفيروزآبادي، 1954 | الفيروزآبادي، مجد الدين (1954)، **القاموس المحيط والقابوس الوسيط**، القاهرة.

الكبير، 1984 | الكبير، عبد الله علي وآخرون (1984)، **فهارس لسان العرب**، القاهرة:دار المعارف.

קופף, 1952 | קופף, לותר (1952), הלכסיקוגרפיה הערבית - התהוותה והתפתחותה, מקורותיה ובעיותיה, דיסרציה: ירושלים.

Brockelmann, 1993 | Brockelmann, Carl (1993), *GAL, (Geschichte des arabischen Litteratur) + Supplement*, Leiden.

Lane, (1865-1893) | Lane, E.W. (1865-1893), *An Arabic- English Lexicon*, London, 8 Volumes.

Sezgin, 1982 | Sezgin, Fuat (1982), *Geschichte des arabischen Schrifttums,* VIII;Lexicographia bis ca.430 H, Leiden.

اللغة العربية في وثائق التصورات المستقبلية

محمد أمارة - الكلية الاكاديمية بيت-بيرل

مقدمة

تناقش هذه الورقة بإيجاز دور وموقع اللغة العربية في الوثائق التي صدرت عن مؤسسات عربية-فلسطينية في إسرائيل، والتي باتت تُعرف باسم «التصورات المستقبلية»، وهي الوثائق الأربع التالية: وثيقة «التصور المستقبلي للعرب الفلسطينيين في إسرائيل» الصادرة في كانون الأول 2006 عن اللجنة القطرية لرؤساء السلطات المحلية العربية في إسرائيل، ووثيقة مركز «مساواة» تحت عنوان «دستور متساو للجميع» الصادرة في تشرين الثاني 2006، ووثيقة «الدستور الديمقراطي» الصادرة عن مركز «عدالة» في آذار 2007، و«وثيقة حيفا» الصادرة عن مركز «مدى الكرمل» في أيار 2007.

تعتبر الرؤى حالة ثقافية وسياسية تعبر عن التصورات الجماعية للقيادات والنخب، وهي عبارة عن لحظات تأمل للمستقبل، نابعة من الحاجة الاجتماعية-السياسية الملحة لدراسة المستقبل، وفيها من الرمزية والتأكيد على الخصوصية اللغوية-الثقافية الكثير وفي بعض الأحيان يفوق الواقعية. لا تصاغ التصورات أو الرؤى بهدف السعي والعمل على تطبيقها فقط، بل أيضا لتشكل إطارا سياسيا وفكريا توجه العمل الجماعي للمجموعة والقيادات والنخب، وهذا الإطار يحمل الكثير من الدلالات الرمزية، ويمكن ان نطلق على هذا الجانب اسم السياسة الرمزية. (غانم ومهند، 2009).

حملت التصورات المستقبلية دلالات حقوقية، وثقافية، وسياسية، وقد مسّت هذه الدلالات حالة المجتمع الفلسطيني في جوانبه المختلفة، وقامت التصورات بطرح القضايا التي تخص العرب-الفلسطينيين في إسرائيل من خلال أدوات مختلفة ومتعددة، فهنالك من عالجها بالأدوات الحقوقية، وآخر عالجها بالأدوات الثقافية- التاريخية وثالث بالأدوات السياسية. وهذه المعالجة المركبة لقضايا العرب-الفلسطينيين في إسرائيل ليست مصطنعة أو يفرضها تخصص من يعالجها، بل لأنها هي بطبيعتها مركبة من كل ذلك: الحقوقي، والثقافي والسياسي، كشأن اللغة العربية ومعالجتها في الوثائق المستقبلية، فاللغة موضوعة مركبة، ولا يمكن اختزالها ببعد واحد، ففيها الحقوقي أي الاعتراف بالحق الجماعي في اللغة، وفيها الثقافي أي التعلم والتدريس وإنتاج المعرفة باللغة العربية، وفيها السياسي، لأنها تحمل دلالات سياسية تتعلق بمكانة العرب في الدولة اليهودية. فاللغة من أكثر المواضيع تركيبا في قضايا الفلسطينيين في الداخل، لأنها تحمل أبعادا مادية ورمزية.

إن أهم ما جاء في الوثائق التي صدرت عن العرب-الفلسطينيين في إسرائيل، هو ما يمكن تسميته خطاب

الأصلانية من جهة، وخطاب الحقوق الجماعية من جهة أخرى. وهما خطابان حديثان على الفكر السياسي الفلسطيني في إسرائيل، وقد عبرت مضامين الوثائق عن هذا النمط من الخطاب، ومن أهم الحقوق الجماعية التي طالبت بها التصورات المستقبلية هو الحق الجماعي اللغوي للفلسطينيين في إسرائيل (غانم ومصطفى، 2009).

اللغة في التصورات المستقبلية

تُعتبر اللغة عاملا هاما في الحفاظ على الهوية الفردية والجماعية للمجموعات الإثنية والقومية (أمارة ومرعي، 2004، 2008). كما أن الحفاظ على اللغة يساهم في تعزيز أدوات التمكين لدى المجموعات المهمشة، ولذلك لا تغفل الوثائق موضوع اللغة، إلا أنها لم تعطه، كما سنبين، الحق الكافي كما يجب في خطابها.

من بين هذه الوثائق والتصورات، بدا واضحا أن الدستور الديمقراطي الذي أصدره مركز «عدالة» أعطى أهمية كبيرة للموضوع اللغوي في تحديد شكل النظام السياسي المرجو إنشاؤه، فقد بنى الدستور الديمقراطي تصوره على إقامة **دولة ثنائية اللغة**، وواضح أن النظريات السياسية لا تحوي تصنيفا لدول يحمل هذا الاسم، وهذا الأمر يدل أن الدستور الديمقراطي لعدالة تأثّر بالخلفية القانونية للدستور أكثر من الخلفية السياسية له.

خصص الدستور الديمقراطي في «عدالة»، بندا كاملا حول إقامة دولة ثنائية اللغة، حيث جاء في البند 17، النقاط التالية (الدستور الديمقراطي، 2007: 8):

أ. العبرية والعربية هما اللغتان الرسميتان في الدولة، وتحظيان بمكانة متساوية في كل وظائف ومعاملات السلطتين التشريعية والتنفيذية.

ب. تصبح كل البلاغات الرسمية، بما في ذلك القوانين والأوامر واللوائح، نافذة عند إصدارها وطباعتها ونشرها في آن واحد في كلتا اللغتين الرسميّتين.

ت. تصدر وتطبع وتنشر قرارات حكم المحكمة العليا والمحاكم المركزية ومحاكم الاستئناف الأخرى في كلتا اللغتين فورًا حال اتخاذها.

ث. يحق لكل مُتقاضٍ أن يستعمل إحدى اللغتين الرسميتين أمام الهيئات القضائية وفقًا لاختياره، كما يحق له أن تتوفر له كامل الخدمات باللغة التي اختارها مثل الترجمة الفورية للجلسات وللبروتوكولات وللمستندات وللقرارات والأحكام.

ج. تستعمل السلطات المحلية المختلطة في كل وظائفها ومعاملاتها اللغتين الرسميتين وبشكل متساوٍ.

ح. تقام مؤسسات تعليم، بما في ذلك مؤسسات التعليم العالي، باللغة العبرية وباللغة العربية على السواء؛ ويحق لكل شخص أن يختار التعلم في مؤسسة تعليمية يتم فيها التدريس بواحدة من اللغتين الرسميتين.

خ. تسن قوانين لتحديد ترتيبات لضمان مكانة ملائمة ومتساوية لكلتا اللغتين الرسميتين في وسائل الإعلام الالكترونية القطرية.

ويقترح الدستور الديمقراطي لمركز «عدالة»، إقامة لجنة في الكنيست يطلق عليها اسم: «اللجنة البرلمانية لشؤون ثنائية اللغة والتعددية الثقافية» (الدستور الديمقراطي، 2007: 9)، بحيث تتشكل هذه اللجنة من أعضاء الكنيست ويكون نصفهم من أحزاب هي عربية أو عربية-يهودية وفقا لتعريفها وطابعها.

إن دولة ثنائية اللغة كما يريد دستور «عدالة» هو اسم آخر (يمكن القول أيضا: تحصيل حاصل) للدولة الثنائية القومية، التي كُتب عنها الكثير في الأدبيات النظرية والسياسية. فالحيز الثنائي اللغة هو في الحقيقة نتيجة لقيام دولة ثنائية القومية (سبان وأمارة، 2002). يمكن تحليل موقف «عدالة» أيضا بالقول إن دستور عدالة الديمقراطي خرج من التعامل مع السياق الإسرائيلي تعاملا واقعيا، بمعنى أن في إسرائيل واقعا ثنائي القومية لكنه غير مؤطر دستوريا. لا شك أن خلق واقع ثنائي اللغة من وجهة نظر «عدالة» يؤدي إلى خلق واقع ثنائي القومية، وربما يرى دستور عدالة أن الاعتراف الدستوري بنظام ثنائي اللغة في السياق الإسرائيلي سوف يؤدي إلى إنتاج دولة ثنائية القومية وليس العكس، حيث إنه من السهولة، سياسيا وجماهيريا وربما دستوريا، تمرير مبدأ نظام ثنائي اللغة ولكن الأمر أكثر صعوبة عند الحديث عن تمرير اقتراح تحويل إسرائيل إلى دولة ثنائية القومية. وربما ساد الاعتقاد أنه ليس هنالك حاجة لهذا الأمر لأن الواقع هو ثنائي القومية، لكنه دستوريا هو واقع إثني، فربما الأفضل من وجهة نظر «عدالة» كمركز قانوني، تغيير الواقع الدستوري كأولوية على تغيير الواقع السياسي كما يطمح مثلا في الدرجة الأولى التصور المستقبلي الصادر عن اللجنة القطرية.

مما يؤكد هذا التصور في طرح موضوع اللغة في دستور «عدالة» الديمقراطي هو إتباع المطالبة بدولة ثنائية اللغة ببناء مجتمع تعددي الثقافات، وهذا الأمر أيضا يصب في التصور الأساسي وهو دولة ثنائية اللغة، حيث إن تعددية الثقافات لا يمكن أن تتم في غياب دولة ثنائية القومية أو متعددة القوميات وبدون تعدد لغوي، حيث إن اللغة هي جوهر الثقافة لأي شعب.

إن مسألة ثنائية اللغة تلعب دورا كبيرا في التصور المستقبلي لدستور «عدالة»، حيث يطمح هذا التصور إلى بناء مجتمع ديمقراطي ثنائي اللغة ومتعدد الثقافات، بمعنى أن اللغة في دستور «عدالة» الديمقراطي هي جوهر التصور المستقبلي الذي سيبنى عليه شكل ومبنى الدولة الإسرائيلية.

أما في وثيقة حيفا فقد تم ذكر مكانة اللغة العربية في تصور مركز «مدى الكرمل»، في نهاية الوثيقة التي تتحدث عن المطالب الجماعية للفلسطينيين في إسرائيل، وخصوصا الحل الذي يعتمد على دولة ديمقراطية مؤسسة على المساواة بين المجموعتين القوميتين، فقد جاء في وثيقة حيفا:

> ويحتم ذلك تغيير المبنى الدستوري، وتغيير تعريف دولة إسرائيل من دولة يهودية إلى دولة ديمقراطية تتأسس على المساواة القومية والمدنية بين المجموعتين القوميتين وإرساء العدالة والمساواة بين كافة مواطنيها وسكانها، ويعني ذلك، فعليا، إلغاء جميع القوانين التي تميز، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، على أساس قومي أو إثني أو ديني، وعلى رأسها قوانين الهجرة والمواطنة، وسن قوانين ترتكز على مبادئ العدل والمساواة ومنع التمييز، وتطبيق المساواة بين اللغتين العربية والعبرية كلغتين رسميتين متساويتي المكانة في البلاد، وتأمين مبدأ التعددية الثقافية.... (وثيقة حيفا، 2007: 16-15).

واضح أن وثيقة حيفا تبدأ من النقطة التي تجاوزها دستور «عدالة» الديمقراطي، فالوثيقة تطالب بالاعتراف باللغتين العربية والعبرية كلغتين رسميتين، كنتيجة لتغيير الطابع اليهودي للدولة، وليس العكس، كما يلاحظ من نص «وثيقة حيفا» إلحاق الاعتراف باللغة العربية كلغة رسمية ومتساوية مع اللغة العبرية، بتأمين مبدأ التعددية الثقافية، وهو ما يشير إلى أن النظام الثنائي اللغة لا بد له أن ينتج حالة من التعددية

الثقافية أيضا، كون اللغة هي حاملة الثقافة وماهيتها. إن وثيقة حيفا تنظر إلى مكانة اللغة العربية من وجهة نظر سياسية بالأساس وليس فقط من وجهة دستورية، وهذا الاختلاف هو جوهري بين دستور عدالة وبين وثيقة حيفا، فالبدء في مركز «عدالة» هو من واقع ثنائي اللغة ثم إلى واقع ثنائي القومية، بينما في وثيقة حيفا البدء هو من الواقع الثنائي القومية الذي لا بد أن ينتج تساويا في مكانة اللغة العربية مع اللغة العبرية.

أما في وثيقة مركز «مساواة»، حول الدستور والحقوق الجماعية للمواطنين العرب، والتي سميت أيضا وثيقة «النقاط العشر»، والتي وضعها الحقوقي د. يوسف جبارين، فقد جاء مطلب الاعتراف باللغة العربية كحق جماعي من ضمن النقاط العشر التي طرحتها الوثيقة، حيث جاء في البند الذي حمل اسم «ثنائية لغوية جوهرانية» ما يلي:

> إن اللغة العربية هي مركب مؤسِّس في الهوية القومية والثقافية للأقلية العربية. وتزداد أهمية اللغة حين يجري الحديث حول لغة سكان أصلانيين. إن الثنائية اللغوية الحقيقية تستوجب المساواة بين مكانة اللغة العبرية وبين مكانة اللغة العربية كلغة رسمية، سواء أكان هذا على المستوى المعياري أو على مستوى الفعل، عبر خلق أجهزة ثنائية اللغة في كافة مجالات الحياة العامة في إسرائيل. يجب ضمان متناولية اللغة العربية في كل السلطات العامة في إسرائيل مثلما هي باللغة العبرية، وبالنوعية ذاتها. وتستوجب الثنائية اللغوية، أيضًا، منح تعبير لائق للثقافة العربية-الفلسطينية في الحيز العام الإسرائيلي (بما يشمل استخدام الأسماء العربية لمختلف الأماكن في الحيّز وإطلاق أسماء، مصدرها الثقافة العربية، على مبان عامة مختلفة، على شوارع وما إلى ذلك). ويمكن للثنائية اللغوية القائمة في كندا اليوم، وفقًا للدستور الكندي (إنجليزية وفرنسية)، أن تشكل مصدر إلهام للوضع المنشود في إسرائيل. (وثيقة مساواة، 2006: المحور الثالث في الوثيقة).

ولقد أسست الوثيقة في البند الأول الأرضية الدستورية التي سيقام عليها هذا المطلب، حيث جاء في البند الأول من الوثيقة: «يتوجّب على الدستور الاعتراف بصريح العبارة وبشكل رسمي بوجود مجموعة قومية عربية-فلسطينية في الدولة، وبخصوصيتها القومية، والدينية، والثقافية واللغوية. وكذلك، عليه الاعتراف بصريح العبارة بكون السكان الفلسطينيين في إسرائيل أهل البلاد الأصليين، بعلاقتهم الخاصة بوطنهم وبحقهم التاريخي عليه» (وثيقة مساواة، 2006: المحور الأول في الوثيقة).

أما في وثيقة التصور المستقبلي فقد تم التطرق إلى مكانة اللغة العربية في موقعين، ففي الفصل المتعلق بالمكانة الحقوقية للفلسطينيين في إسرائيل، طالب التصور المستقبلي الاعتراف باللغة العربية كحق قومي- جماعي، حيث جاء في هذا الفصل المطلب «بضمان ثنائية لغوية جوهرية في البلاد، على قدم المساواة بين العربية والعبرية» (التصور المستقبلي، 2006: 15). أما في الفصل المتعلق بالتربية والتعليم، فقد جاء الحديث عن اللغة العربية في سياق المعضلات التي يواجهها جهاز التربية والتعليم، حيث اعتبرت «ازدواجية اللغة بين المجتمع (اللغة المحكية) والمؤسسات التعليمية (اللغة الفصحى)، هو ما يؤدي إلى عرقلة العملية التعليمية وبالتالي إلى ضعف في تطوير مهارات تفكيرية عالية» (التصور المستقبلي، 2006: 28). ولحل هذه المعضلة تقترح الوثيقة في فصل التربية والتعليم «إقامة لجنة مهنية تعمل على وضع خطة للنهوض باللغة العربية كلغة

أم» (التصور المستقبلي، 2006: 9).

طرحت وثيقة التصور المستقبلي ووثيقة مركز «مساواة»، التي نُشرت أيضا كفصل في التصور المستقبلي كون كاتبها شارك بالفصل الحقوقي في التصور المستقبلي، موضوع اللغة العربية من خلال الجانبين الدستوري والسياسي معا، فلم يتم الفصل بين المسألتين، مع إعطاء الأهمية للمسألة السياسية، ولكن ليس كما يجب وليس كما يفترض أن يكون، ففي التصور المستقبلي طرحت مسألة اللغة في موقعين فقط: في الفصل الحقوقي وهو ما جاء نصا أيضا في وثيقة مركز «مساواة»، وفي الفصل المتعلق بالتربية والتعليم. ففي الفصل الحقوقي تم التعامل مع المسألة اللغوية تعاملا حقوقيا، وفي فصل التربية والتعليم، تم التعامل مع اللغة تعاملا أداتيا تعليميا فقط، وغابت مسألة اللغة مثلا، في فصل الثقافة والتنمية الثقافية، حيث لم يتم التطرق إلى اللغة العربية ومكانتها الثقافية ودورها وأهمية إبراز هذا الدور والارتقاء به، وجاء ذكر لغة الآخر وتأثيرها على أزمة الثقافة الوطنية في المجتمع الفلسطيني، دون الإشارة إلى اللغة العربية، فقد جاء في هذا السياق في فصل الثقافة: «... إننا نعيش في ظل الدولة اليهودية ونتقن اللغة العبرية، ونستهلك الثقافة العبرية ونلتقي المثقفين ونصغي إلى خطابهم ونلقي عليهم خطابنا ونترجمهم إلى العربية ونكتب بلغتهم، بمعنى آخر أصبحنا ننتمي إلى ثقافة الآخر...» (التصور المستقبلي، 2006: 32). كما لم تطرح قضية اللغة في فصل التنمية الاجتماعية كجزء من معادلة هذه التنمية، حيث إن التنمية الاجتماعية تحتاج أيضا إلى تنمية لغوية. ولم يطرح الموضوع اللغوي في فصل العلاقة مع الدولة، حيث المطالبة في تحويل الدولة إلى دولة غير يهودية بل دولة ديمقراطية توافقية، ولم يرد ذكر المسألة اللغوية ومكانة اللغة العربية في هذا السياق، على الرغم أن المسألة اللغوية هي مسألة سياسية أيضا.

خلاصة

لقد اعتبرت الوثائق الأربع أن إنهاء الهيمنة اللغوية لمجموعة الأغلبية هو جزء من إنهاء الهيمنة الإثنية اليهودية وإعطاء العرب-الفلسطينيين في إسرائيل دورهم في التعبير عن هويتهم الثقافية والقومية في الحيز العام، وهذا يشير إلى أن الوثائق لم تتعامل مع مسألة اللغة كتحصيل حاصل، بل أولتها أهمية خاصة. هنالك من شدد على اللغة من زاوية حقوقية، ووثيقة أخرى من زاوية سياسية، وثالثة من زاوية ثقافية، بينما الوثيقة الرابعة، وأقصد بالتحديد وثيقة مركز عدالة، اعتبرت عامل اللغة جزءا جوهريا ومحدِّدا لشكل النظام السياسي والدستوري في إسرائيل.

لقد ركزت وثائق التصور المستقبلي على الحق اللغوي كحق جماعي للعرب-الفلسطينيين في إسرائيل، وفي هذا السياق يشير كيمليكا أنه في مسألة المحافظة على الحقوق اللغوية للأقلية لا يكفي التركيز على الحق الفردي ومنع التمييز، بل هنالك حاجة لضمانات جماعية للحفاظ على لغة الأقلية الأصلية (Kymlicka; 1995).

إلى جانب الاعتبارات الجماعية التي توليها التصورات في خطاب اللغة، فإن هذه التصورات تدرك كذلك أهمية اللغة من خلال المعرفة أن المحافظة عليها هي جزء من استقلاليتها الثقافية، وأن التخلي عن اللغة يسهل للمجموعة المهيمنة السيطرة على مجموعة الأقلية.

وهكذا فالوثائق الأربع أولت موضوع اللغة العربية أهمية خاصة، ليس من الناحية الأدائية فقط، بل أيضا من الناحية الرمزية، والسياسية، والدستورية، والحقوقية.

يمكن القول إن مجمل الوثائق الأربع تحمل في طياتها تحديا رمزيا واضحا للدولة، لا بل يمكن القول إن العمل الجماعي في صياغة الوثائق بحد ذاته هو بمثابة تحدٍ رمزي للدولة، لأن الدولة كانت تفضل عدم التعامل مع العرب كمجموعة قومية بل كأفراد يسهل دمجهم، فجاءت الوثائق لتؤكد عكس ذلك، وكانت اللغة من أهم مؤشرات هذا التحدي.

المراجع

أمارة ومرعي، 2004 — أمارة، محمد وعبد الرحمن مرعي (2004)، **سياسة التربية اللغوية تجاه المواطنين العرب في إسرائيل**، مركز الأدب العربي في كلية بيت- بيرل ودار الهدى كفر قرع.

أمارة ومرعي، 2008 — أمارة، محمد وعبد الرحمن مرعي (2008)، **اللغة في الصراع: قراءة تحليلية في المفاهيم اللغوية حول الصراع العربي الإسرائيلي**، كفر قرع وعمان: أ. دار الهدى ودار الفكر.

غانم ومصطفى، 2009 — غانم، أسعد ومهند مصطفى (2009)، **الفلسطينيون في إسرائيل: سياسات الأقلية الصلبة في الدولة الإثنية**، رام-الله: مدار.

Kymlicka, 1995 — Kymlicka, W. (1995), *Multicultural Citizenship*, New York: Oxford University Press.

Saban & Amara, 2002 — Saban, I. and M. Amara (2002), The Status of Arabic in Israel: Reflections on the Power of Law to Produce Social Change, *Israel Law Review* 36 (2): 5-39.

الوثائق الأربع

- اللجنة القطرية لرؤساء السلطات المحلية العربية في إسرائيل (2006). «التصور المستقبلي للعرب الفلسطينيين في إسرائيل».
- مدى الكرمل (2007). «وثيقة حيفا»
- مركز «عدالة»- المركز القانوني للمواطنين العرب في إسرائيل (2007). «الدستور الديمقراطي».
- مركز «مساواة» لحقوق المواطنين العرب في إسرائيل (2006). «دستور متساو للجميع» (كتبه الحقوقي د. يوسف جبارين)

نظم كأنه نثر؛ التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر

سليمان جبران-جامعة تل أبيب

لا أظنّني مغاليا إذا قلت إنّ محمود درويش (1941 – 2008) هو أكثر الشعراء العرب، بعد الحرب العالمية الثانية، شهرة وانتشارًا. عوامل كثيرة ومتنوّعة تضافرت في تشكيل هذه المكانة المتميزة للشاعر وشعره، في حياته وبعد وفاته أيضا. هناك أوّلا موهبة شعرية فذّة تجلّتْ بوضوح حتى في «أشعار الصبا» التي بدأ درويش كتابتها ونشرها، وهو ما يزال على مقاعد المدرسة الثانوية، في أواخر الخمسينات من القرن الماضي. هذه الموهبة، أو «السليقة»، كما يسمّيها هو، كفلت للقصيدة الدرويشية، في مراحلها كلها، انسيابها في طواعية ويسر، مهما كانت القصيدة راقية ومركّبة:[1] «في البداية، على الشاعر أن يقرأ الكثير من الشعر كي يسلس له الإيقاع، وتسلس له اللغة، ويربّي السليقة لديّه، فالسليقة إذا صُقلت تساعد الشاعر على التخلّص من النكد الشعري. فالشعر، مهما كان يحمل من أفكار وأبعاد فلسفية، يجب أن يبدو كأنه عفوي، وهذا يعود إلى فعل السليقة المهذّبة».

العامل الثاني أن درويش، بشعره وحياته، غدا «شاعر فلسطين»، أو «شاعر القضية»، أو «شاعر المقاومة»؛ يذكّر بفلسطين وتذكّر به دائمًا، سواء رغب الشاعر في هذه «الألقاب» أو رفضها. درويش نفسه شكا غير مرة من تناول شعره «فلسطينيا»، دونما التفات إلى الجانب الجمالي فيه؛ كأنما القضيه الوطنية هي رافعة هذا الشعر ومدعاة رقيّه وانتشاره.[2] بل إن الشاعر، في أحيان كثيرة، كان «يشاكس» جمهوره رافضا إلقاء قصائده السياسية المباشرة، تلبية لإلحاح هذا الجمهور، عادة، في الأمسيات الشعرية الحاشدة التي شارك فيها.[3] إلا أن ذلك كلّه لا ينفي طبعا قيام الإيديولوجيا عاملا آخر من عوامل تقييم هذا الشعر و انتشاره.

العامل الأخير، والأهمّ في رأينا، في انتشار هذا الشعر، وفي بلوغه مستوى فنّيًا راقيًا، في الأساس، أنّ درويش

1 عبده وازن: **محمود درويش، الغريب يقع على نفسه**، بيروت، 2006، ص. 89؛ وانظر أيضًا **مشارف**، حيفا، 3/ 1995، ص. 91.

2 **الأخبار** اللبنانية، 28. 4. 2007 .

3 **مشارف**، ص. 110.

واصل خلال نصف قرن وأكثر كتابة الشعر دون انقطاع، وفي خطّ صاعد في مجمله. بل يمكن القول إنه كرّس حياته، فعلا لا مجازا، للقراءة المتواصلة المتنوّعة، ولكتابة الشعر، والانطلاق به إلى مناطق جديدة على الدوام. كأنما ظلّ، على امتداد هذه المسيرة الشعرية الحافلة، يطرح على نفسه السؤال/ الطلب ذاته: ماذا بعد؟ فهو لم يقنع يومًا بالجماهيرية الواسعة التي حقّقها شعره الخطابي المباشر، حتى في المرحلة الأولى من نتاجه، قبل مغادرته إسرائيل سنة 1970، ولا بالمديح يُغدق عليه من قرّائه وناقديه في البلاد وفي العالم العربي، بل واصل دائمًا البحث عن الجديد غير قانع بما أنجز:[1] «هناك شيء واضح بالنسبة إليّ، وهو أني لن أبلغ منطقة الرضا. أنا شديد التطلب وملول من المنجز. وأشعر، صادقًا، بأني لم أصلْ إلى حدود ما يسمّى الشعر الصافي. الشعر الصافي مستحيل، لكن علينا أن نغذّي أنفسنا بوهم وجوده. الشعر الصافي متحرّر من تاريخيته ومن ضغط الراهن، أي أنّه يعاند الزمن. لكنّنا ما زلنا نقرأ، بكامل المتعة، الكثير من الشعر العظيم الذي كُتب في لحظة زمنية عن واقع معيّن. التاريخ والواقع ليسا، على ما أظنّ، عبئًا على صفاء الشعر الذي يأتي من طين الحياة، لا من أزهار الفلّ. الشعر الجيّد يعيش خارج شروطه الزمنية. حين نقرأ هوميروس، هل نقرأه في حرب طروادة وفي زمن محدّد؟».

في أواسط الثمانينات، بعد احتلال إسرائيل بيروت، وخروج منظّمة التحرير الفلسطينية من لبنان، «استقرّ» الشاعر أخيرا في باريس، حيث توفّرت له ظروف الهدوء، بعيدا عن مسرح الأحداث، والقراءة المكثّفة، وطرح الأسئلة الكبرى، ومساءلة الذات، شاعرًا وإنسانًا. في باريس أيضًا بدأت متاعب القلب ومخاوف التقدّم في السنّ، والمرض، والموت. هذه العوامل، مجتمعة، أرهصت لمرحلة جديدة في رؤية العالم وفي القصيدة الدرويشية تبعًا لذلك:[2] «لم يعد البطل شبقًا لأن يبقى بطلا، ولا يريد أن يتمتّع بمكانة الضحيّة، يريد أن يتحوّل إلى إنسان عادي [...] ولأنّ الشاعر أصبح يعي أنه ليس منقذًا وليس مخلّصًا وليس مسيحًا وليس نبيّا، فهذه كانت صفات الشاعر الرومانسي، فإن الشاعر الآن هو الفرد الذي يتمتّع بعزلته وبكونه معزولا لكي تتاح له فرصة أن يعيد النظر في فرديّته وفي ذاته، دون أن يكون على حساب قطيعة مع المجتمع. ولكن طريقة التعبير عن علاقة الشعر بالواقع، تمرّ عبر التأمّل، بالتالي، فإن البحث عن تحوّلات البطل في نتاجنا كلّه، تقتضي تحوّلات في اللغة، والتخفيف من النطق باسم الجماعة إلى التكلّم باسم الذات الحاملة للجماعة، وهذا يقتضي طبعًا قصيدة متواضعة أو متقشّفة، تمجّد إنسانيّة الإنسان التي لا تُختزل بقدرته على التضحية، وتمجّد حبّه للحياة وليس حبّه للموت، تمجّد الإنسانيّة فيه، وهذا جزء من مشروع بحث الفلسطيني عن إنسانيّته».

التجديد في هذه المرحلة الأخيرة من حياة درويش وشعره، شأن كلّ تجديد حقيقي، لم يقتصر طبعًا على رؤية العالم، بل طال القصيدة بكلّ مقوّماتها الفنية: مبناها، قاموسها، صورها، وإيقاعها أيضًا؛ موضوعة هذه المقالة. بدأ درويش كتابة الشعر في أواخر الخمسينات من القرن الماضي، وقد أخذ الشكل التفعيلي، أو ما تسمّيه نازك الملائكة الشعر الحرّ،[3] يهيمن على القصيدة الحديثة، وسرعان ما انحاز درويش إلى هذا

1 **الأخبار** اللبنانية، المصدر السابق؛ انظر أيضا: محمود درويش: **حيرة العائد**، بيروت، 2007، ص. 144، 160؛ جريدة **السفير** اللبنانية،21. 11. 2003.

2 «محمود درويش المختلف الحقيقي» ، مجلّة **الشعراء**، عدد خاصّ، 4-5 ، 1999، ص. 19.

3 نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، ص. 23 – 50.

الشكل الإيقاعي الجديد حتى طغى على نتاجه تماما. ننظر في مجموعته الأولى، أوراق الزيتون،[1] متجاهلين كما أراد درويش نفسه مجموعة «عصافير بلا أجنحة»[2] المبكرة، فنجد أن الشكل الإيقاعي التقليدي يقتصر على أربع قصائد هامشية قصيرة، لا تتعدّى عشرة بالمئة من هذه المجموعة. وفي مجموعاته اللاحقة واصل درويش انحيازه الواضح إلى المبنى التفعيلي، بينما انزوى الشكل التقليدي في قصائد هامشية معدودة هنا وهناك، بحيث يمكن اعتبار درويش أبرز وأكثر من تبنّى الإيقاع التفعيلي في مسيرته الشعرية الطويلة. إلا أن مرحلة التجديد الشاملة التي أطلقها في أواخر الثمانينات تطلّبت التجديد في الإيقاع أيضا، بعد سنوات طويلة ونتاج متواصل من القصيدة التفعيلية أدّت بهذا الشكل إلى النمطية والرتابة، بعد أن كان في بداية الطريق ثورة على الشكلين العمودي والمقطوعي وكسرًا لكليهما. لم يكن أمام درويش من شكل إيقاعي جديد يوافق مشروعه التجديدي في المرحلة المذكورة سوى قصيدة النثر. إلا أنه تجنّب الأخذ بهذا الشكل الإيقاعي الجديد، عامدا، رغم إدراكه العميق لميزاته وطاقاته:[3] «بين ما يعطي شرعيّة لقصيدة النثر أنها تقترح كسر نمطية إيقاعية وتسعى إلى إنشاء إيقاع آخر، ليس بديلا لكنّه فعّال، فضلا عن أنه يؤسّس لحسّاسية جديدة. اقتراح قصيدة النثر هذا هو أهمّ العوامل التي جعلتني أشعر بقدرة الوزن على أن يكون نمطيا. هناك بيني وبين قصيدة النثر بالتالي حوار ضمني أو مبطّن. لكنّي أجد حلولي داخل الوزن. والوزن ليس واحدا، ولو كانت له العروض نفسها».

إذا كانت قصيدة النثر حقّقت مشروعيّتها، بكسر النمطيّة الإيقاعية السائدة، والتأسيس لحساسية جديدة، كما صرّح في المقتبَس أعلاه، فلماذا لم يأخذ بهذا الشكل الإيقاعي الحديث، مؤثِرا البحث عن الحلول في نطاق الوزن بالذات؟ لماذا لم يكتب قصيدة النثر وهو مَن صرّح، في مرحلة مبكّرة سنة 1973، أن الحداثة تتطلّب التنازل عن الشكل التفعيلي:[4] «كنتُ شديد الحماس إلى عدم التنازل عن التفعيلة، ولكنّ إيماننا بالحداثة وقبولنا التنازل عن القافية ووحدة السطر قد يجرّنا إلى التنازل عن التفعيلة أيضًا». هذا هو التباس الحوار بين درويش وقصيدة النثر، أو الازدواجية في موقف الشاعر من قصيدة النثر.

في الحوارات الكثيرة مع درويش، وبعض المحاورين كانوا من شعراء قصيدة النثر البارزين، أقرّ الشاعر أن قصيدة النثر هي «الظاهرة الأبرز في الشعر العربي، وخلال العقدين الأخيرين بصورة خاصّة»، إلا أنه لم يكتبها «لأنه لم يشعر بأن الوزن يقيّده ويحجب عنه حرّيته في المغامرة».[5] من ناحية أخرى، يوافق درويش محاورَه صراحة، في أسبوعيّة «أخبار الأدب» القاهرية، أن قصيدة النثر ليست شعرا، لكنّه لا يصرّح بذلك خوفًا من «ميليشيات وأحزاب تدافع عن هذه الكتابة»، ويضيف أن شروط تطوّر الشعر العربي يجب أن تنبع من تاريخيّته حفاظًا على ثروته الإيقاعيّة:[6] «لا أقول هذا [بأنّ قصيدة النثر ليست شعرًا] لأنني في الحقيقة

---

1 محمود درويش: **ديوان محمود درويش**، المجلّد 1، دار العودة، بيروت، 1989، ص. 7 – 76. يشار هنا إلى أن هذه الإحصائية، وكلّ إحصائياتنا اللاحقة، تقوم على عدد الصفحات، لما بين قصيدة وأخرى من تفاوت كبير في الطول.

2 محمود درويش: **عصافير بلا أجنحة**، عكا، 1960.

3 **مشارف**، ص. 69؛ وانظر أيضا : وازن، ص. 77.

4 مجلّة **شؤون فلسطينية**، عدد 45، أيلول ديسمبر 1973، ص. 96، عن ناصر علي: **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، بيروت، 2001، ص. 222، وانظر أيضا: **مشارف**، ص. 97.

5 **الأخبار**، 28 . 4 . 2007؛ **الدستور**، 29 تموز 2001؛ **المختلف الحقيقي**، ص. 17، وازن، ص. 78؛ **حيرة العائد**، ص. 148؛ **السفير**، 21 . 11 . 2003.

6 **أخبار الأدب** القاهريّة، 9 فبراير 1997.

أخافهم، ولكنني أعبّر عن رفضي لقصيدة النثر بشيء واحد، أنّها ليست خياري، وإن كنت أقبلها كخيار لآخر، فإذا ادّعينا أن الشعر يُقرأ فكيف نتذوّق الموسيقى؟ إن الأذن موجودة كإحدى الحواسّ الأساسيّة لاستقبال الجمال. وإذا كان الصمّ لا يستمتعون بالموسيقى فإن استبعاد الأذن يعني شيئًا كهذا ويعني استبعاد الطقس الإنشادي [...] بالتأكيد هناك الكثير ممّا يجب الثورة عليه، لكنّني لا أرى كلّ التراث عيبًا، وشروط تطوّر الشعر العربي يجب أن تنبع من تاريخيّته وعلاقة هذه التاريخيّة بالشعر العالمي. ليس بالضرورة أن يكون نظام الإيقاع صارمًا كما في السابق، ولكن لا أفهم لماذا نفرّط بثروتنا الإيقاعيّة تمامًا».

حيال هذه المراوغة في الردّ على أسئلة المحاورين، بصدد امتناعه عن كتابة قصيدة النثر، وموقفه الازدواجي في تقييم هذا الشكل الإيقاعي الجديد، نرانا مضطرّين إلى البحث عن الأسباب الحقيقيّة في نهجه هذا. لا أحد ينكر موهبة درويش الإيقاعيّة ومهارته المدهشة في تطويع الشكل التفعيلي، وذلك ما سنعرض له بالتفصيل لاحقا، بحيث «وجد حلوله» في الوزن، كما صرّح غير مرّة. لا نستغرب أيضا أن الشاعر مولع بالإيقاع بحيث غدا هذا الإيقاع / الوزن، وقد اعتاده زمنا طويلا وفي قصائد كثيرة جدّا، عاملا منظِّما في بناء شعره.[1] مع ذلك كلّه، لا بدّ من السؤال: إذا كان الشاعر وجد الحلول في الشكل التفعيلي المحكوم بوزن دقيق صارم، ألم يكنْ في وسعه إيجاد هذه الحلول في قصيدة النثر أيضا وهي أكثر طواعية ويسرًا، ما في ذلك شكّ؟ ما السرّ في تمسّكه بالشكل التفعيلي رغم اعترافه بأنّ قصيدة النثر «تؤسّس لحسّاسية جديدة» وقد أثبتت «شرعيّتها الإبداعيّة والثقافيّة»؟ باختصار: لماذا عمل الشاعر جاهدا على تبنّي السمات الأسلوبيّة لقصيدة النثر، أو معظمها، في قصيدته التفعيليّة، ولم يكتب قصيدة النثر ذاتها مباشرة ؟

يبدو لنا، من المراجعة الدقيقة لإجابات درويش في الحوارات الكثيرة معه وما تتضمّنه من تحفّظات واستدراكات غير قليلة، أن الشاعر امتنع عن كتابة قصيدة النثر لأسباب غير موضوعيّة؛ أسباب لا تكمن في قصيدة النثر ذاتها بكلّ مقوّماتها الفنيّة. صحيح أن كثيرين من الموهوبين اتّخذوا هذا الشكل الإيقاعيّ الجديد أداة وحيدة في إبداعهم الشعري، مثبتين شرعيّتهم وشرعيّتها في ساحة الإبداع الشعري. إلا أن قصيدة النثر منذ منشئها، في مجلة «شعر» في أواخر الخمسينات من القرن الماضي، يوم كان «الالتزام» مهيمنا على الساحة الأدبية، اتّسمتْ في نظر غالبية القرّاء والنقّاد، بحقّ أو بغير حقّ، بتأثرها المباشر بالشعر الغربي، وانكفائها على الذات، وانشغالها الاستحواذي بهموم الأنا المضخّمة، وإيغالها في الأسلوب السوريالي المبهم، بعيدا عن قضايا الشعب القوميّة واليومية على حدّ سواء.[2] هذا في رأينا هو ما يلمّح إليه درويش في كلمته التي ألقاها في حفل التوقيع على مجموعته الشعرية «كزهر اللوز أو أبعد» في رام الله:[3] « أعلم أنّني سأُتهم، مرّة أخرى، بمعاداة شعر الحداثة العربية التي يعرّفها العُصابيّون بمعيارين: الأوّل: انغلاق الأنا على محتوياتها الذاتية دون السماح للداخل بالانفتاح على الخارج. والثاني: إقصاء الشعر الموزون عن جنّة الحداثة... فلا حداثة خارج قصيدة النثر. وتلك مقولة تحوّلت عقيدة يكفّر كل من يقترب من حدودها متسائلا. وكلّ من يسائل

1 **مشارف**، ص. 103، وحول مكانة الوزن / الإيقاع في شعره، انظر أيضا: وازن، ص. 76؛ **المختلف الحقيقي**، ص. 37.
2 انظر النقد العنيف لقصيدة النثر وجماعة «شعر»، في **قضايا الشعر المعاصر**، ص. 182-196.
3 **حيرة العائد**، ص. 148.

الحداثة الشعرية عمّا وصلتْ إليه يُتهم، تلقائيا، بمعاداة قصيدة النثر!» . إذا كانت هذه هي صورة الحداثة وقصيدة النثر؛ «انغلاق الأنا على محتوياتها الداخلية»، فما الداعي إلى مجازفة الشاعر برصيده الوطني والشعري بكتابة قصيدة نثر؟ كيف يسمح «شاعر فلسطين» لنفسه بالتخلّي عن أعرض جماهيرية عرفها شاعر عربي معاصر في سبيل انغلاق الأنا على محتوياتها الذاتية؟ يخطئ من يظنّ أن درويش لم يكنْ حريصا أشدّ الحرص على صلته بجماهيره، حتى إذا لم يرضخ دائما لرغبة هذه الجماهير في تكرار الصورة النمطية التي رسمها شعره الأول:[1] «يشرّفني أن يُنظر إلى صوتي الشخصي كأنّه أكثر من صوت، أو أن « أناي» الشعرية لا تمثّل ذاتي فقط وإنّما الذات الجماعية أيضا. كلّ شاعر يتمنّى أن يصل شعره إلى مدى أوسع. وأنا لا أصدّق الشعراء الذين يحدّدون القيمة الشعرية من منظور عزلتهم عن القرّاء. أنا لا أقيس الشعر بمدى انتشاره ولا بمدى انعزاله» .

ثمّ إن قصيدة النثر، باستبعادها الوزن الخليلي، جعلت «الشعر» مطيّة ذلولا للمبدعين وغير المبدعين. يكفي من لا يقوى على كتابة موضوعة إنشائية جيّدة أن يرتّب «نتاجه» في أسطر متفاوتة الطول، زاعما أنه يكتب شعرًا، ثمّ يبعث به إلى الصحيفة ليُنشر في «الملحق الأدبي» دونما مراقبة أو مراجعة! وأنى للقارئ العادي أن يميّز السمين بين هذا الكم الهائل من الغثّ؟ هذه الفوضى أضرّت، دونما شكّ، بالقيمة الريادية في قصيدة النثر، فلماذا يزجّ بنفسه في هذا الحشد الهائل من متسلّقي قصيدة النثر شاعر بنى رصيده وجماهيريته بالموهبة الفذّة والعمل الدؤوب سنين طويلة؟ هذا في رأينا هو سبب آخر، غير موضوعي أيضا، في امتناع درويش عن كتابة قصيدة النثر: [2] «إذا أردنا أن نحاكم حالتنا الشعرية نجد أنّ في شعر الشباب، وخاصّة لأنّ قصيدة النثر هوّنت عليهم الإحساس بالمسؤولية، نقصا في المعرفة اللغوية، هناك الكثير من القصائد أضعف من مقال متين. المفروض أن يكون النصّ الشعري أرقى الأشكال اللغوية. المفروض أن يكون هو ما يحمي اللغة ويجدّدها».

يبدو أن إصرار درويش المذكور على تبرئة نفسه من «وزر» قصيدة النثر، جعله أيضا ينفي كتابته هذا الشكل مرّة، ويُقرّ به أخرى، في الحوارات الكثيرة التي أُجريت معه. ففي الحوار الطويل معه في مجلّة «مشارف» سأله مُحاوره إذا كان جرّب مرّة كتابة قصيدة النثر، فكان ردّه:[3] «كتبت مزامير، والكثير من نثري أقرب إلى قصيدة نثر». وفي حوار آخر مع عبّاس بيضون صرّح أنّه لم يكتب قصيدة النثر، لأنّه لم يتدرّب على مثل هذه الكتابة:[4] «فأنا لم أعرف أن أكتب قصيدة نثريّة لأنّي لا أعرف أن أجد إيقاعا نثريا، لستُ متدرّبا عليه، قد يكون في نثري الذي أعتبره نثرا لا قصيدة شعر شعريّة أكثر وإيقاع أعلى، لكنّي لا أعرف أن أكتب قصيدة خارج الإيقاع والوزن». ثمّ يُسأل مرّة ثالثة عن كتابته قصيدة النثر في قصيدة «مزامير»،[5] أولى قصائد مجموعته

1 وازن، ص. 70؛ وانظر أيضا: **مشارف**، ص. 74، 110؛ **المختلف الحقيقي**، ص. 23، 29.

2 **السفير**، 21 . 11. 2003 .

3 **مشارف**، ص. 97.

4 **السفير**، العدد السابق.

5 **ديوان محمود درويش**، المجلّد 1، ص. 365 - 399.

«أحبّك أو لا أحبّك»، فيبرّر ذلك بالتحاور مع الأسلوب في المزامير التوراتية:[1] «هذه التجربة التي تتكلّم عنها جزء من مجموعة «مزامير»، حاولت أن أستحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدّم حنينًا فلسطينيا في حواره مع حنين توراتي، وهذا يقتضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير [...] وبعد أن مرّت سنوات على هذه التجربة، لم أجد أنها نجحت ، فكانت عبارة عن خواطر سُجّلت نثرًا».

هنا أيضا «يتهرّب» الشاعر من كتابته قصيدة النثر في «مزامير»، كأنّما هي تهمة ظالمة، فيسمّي ما كتبه هناك من قصيدة النثر «خواطر سُجّلت نثرًا». القصيدة المذكورة هي قصيدة طويلة، تتألف من 17 مقطعًا، وتتضمّن تشكيلة كبيرة من الأوزان: المتقارب- 3 صفحات، المتدارك- 5، الكامل- 2، الرمل- 3، وقصيدة النثر- 22. وإذا كانت المقاطع من قصيدة النثر تتحاور مع الأسلوب المزموري، كما رأى درويش، فإن الأوزان الأربعة الأخرى في القصيدة ذاتها لا تتّصل بالأسلوب التوراتي من قريب أو بعيد. ولا ندري لماذا حكم الشاعر على التجربة بالفشل، وما الفرق بين مقاطع قصيدة النثر ومقاطع الأوزان الأخرى في هذه القصيدة.

بعد قرابة عشرين سنة على تجربة «مزامير» التي سمّاها الشاعر «خواطر سُجّلت نثرا»، أصدر درويش كتابين/ مجموعتين يحار القارئ، والناقد أيضا، في تصنيفهما الجانري. الكتاب الأوّل أسماه «في حضرة الغياب»[2] وأضاف تحت اسمه «نصّ»، تاركا للقارئ الحكم في جنسه الأدبي. يتصدّر الكتاب أيضا بيت من قصيدة مالك بن الريب الشهيرة في رثاء نفسه، «يقولون لا تبعدْ وهم يدفنونني/ وأين مكان البعد إلا مكانيا»، ليشكّل هذا الشعار/ الموتو ، عنوانا موازيا، بشكل أو بآخر، لاسم الكتاب – في حضرة الغياب. الكتاب 181 صفحة، في عشرين «فصلا»، ويقوم كما يشي عنوانه على حوار، بضمير المتكلّم، بين اثنين في واحد هو الشاعر ذاته: [3] «ولنذهبنّ معًا أنا وأنت في مسارين: أنتَ، إلى حياة ثانية، وعدتكَ بها اللغة [...] وأنا، إلى موعد أرجأته أكثر من مرّة، مع موت وعدته بكأس نبيذ أحمر في إحدى القصائد». باختصار، يمكن القول إنّ الكتاب هو مرثية ذاتية، كما هي قصيدة مالك بن الريب، تقوم على حوار داخلي بأسلوب درويشي مبتكر، يحفل بالمجاز والتناصّ مع شعر درويش نفسه ومع مصادر أخرى كثيرة، ويتناول مسألة الحياة والموت، شغل درويش الشاغل في الفترة الأخيرة من حياته، متّكئا إلى حدّ بعيد على شذرات من السيرة الذاتية، يمتزج فيها الواقع بالمتخيّل، ويغلب عليها السرد القصصي.

ما يهمّنا هنا، في هذه المجموعة، أن درويش يمزج فيها، عامدا، بين الشعر والنثر أيضا. وإذا كان أسماه «نصّا» فهو في رأينا نصّ شعري، يراوح بين شعر بالوزن التفعيلي وشعر في النثر، أو لنقل من قصيدة النثر. اللغة هي نفس اللغة، في المقاطع الموزونة والمقاطع من النثر، والمراوحة بين الواقعي والتجريدي تجدها هنا وتجدها هناك، فلا يعرف القارئ، إلا إذا كان يتعرّف الإيقاع التفعيلي سماعا، أين ينتهي النصّ النثري وأين يبدأ النصّ الموزون. بل إنّ النصّ، إمعانا في التعمية، ينتقل من النثر إلى الوزن، في خواتم بعض الفصول غالبا وفي ثناياها أحيانا، من أسطر ممتلئة إلى أسطر متفاوتة الطول حينا،[4] للدلالة ربّما على بداية الوزن التفعيلي،

1 المختلف الحقيقي، ص. 17.

2 محمود درويش: **في حضرة الغياب**، بيروت، 2006.

3 المصدر السابق، ص. 9-10.

4 انظر، في المصدر نفسه، مثلا، خواتم الفصول ، ص. 4، 5، 8.

أو إلى أسطر ممتلئة تتخلّلها الخطوط المائلة كما يُكتب الشعر التفعيلي أحيانا.[1] في خاتمة الفصل الأوّل، مثلا، يتحوّل النصّ من شعر في النثر إلى شعر تفعيلي، من المتقارب، دونما إشعار بذلك، رغبة في محو الحدود الفاصلة بين الموزون والنثري:[2]

وأخرجوك من الحقل. أما ظلّك، فلم يتبعك ولم

يخدعك، فقد تسمّر هناك وتحجّر، ثمّ اخضرّ كنَبتة

سُمسم خضراء في النهار، زرقاء في الليل. ثمّ نما وسما

كصفصافة في النهار خضراء، وفي الليل زرقاءُ/

مهما نأيتَ ستدنو/ ومهما قُتلتَ ستحيا / فلا تظننّ أنك

ميْتٌ هناك / وأنّك حيّ هنا / فلا شيء يثبت هذا وذلك

إلا المجاز /المجاز الذي درَّب الكائنات على لعبة الكلمات/

المجاز الذي يجعل الظلّ جغرافيا / والمجاز الذي سيلمّك

واسمَكَ / [...].

المقطع الأوّل من هذا المقتبس لا يكاد يختلف عن المقطع الثاني، الذي يستمرّ في الواقع حتى آخر الفصل؛ لا في الخطاب ولا في اللغة ولا في الثيمة. إلا أنّ المقطع الأول من النثر، والثاني إلى آخر الفصل من الوزن التفعيلي. بل إن تفعيلة المتقارب يمكن أن تبدأ مع الكلمة الأولى من المقطع الثاني، مخرومة (ب – – > – –)، ويمكن أن تبدأ تامة مع الكلمات الثلاث «وفي الليل زرقاءُ» [بالضمّ !]، على سبيل التدوير بين مقطعين، وهي تقنية غير نادرة في شعر درويش. تجدر الإشارة أيضًا إلى أن المتقارب يتخلّله هنا الضرب المحذوف أيضًا، فعو / ب –، مرّة في غير الوقف وأخرى في الوقف، ثمّ يُختتم المقطع أخيرا بخمسة «أسطر» من الوافر التفعيلي. إلى هذا الحدّ من التعمية وتمويه الموزون بالنثري!

الكتاب الثاني هو «أثر الفراشة».[3] تحت اسم الكتاب أضاف الشاعر «يوميّات»، كأنما في هذه الإضافة تعريف بجانر هذه المجموعة، ثمّ أورد قبل النصّ الأول ملاحظة أخرى ذكر فيها أنّ الكتاب هو «صفحات مختارة من يوميّات، كُتبت بين صيف 2006 وصيف 2007»، رغبة في إيهام القارئ، مرّة أخرى، أنها يوميّات فعلا كتبها الشاعر في الفترة المذكورة.

إلا أنّ القارئ، إذ يبدأ في مطالعة الكتاب، يكتشف أن المجموعة ليست يوميّات بالمعنى المحدّد لهذا الجانر. إنّها، في الأكثر، «يوميات شعريّة» مبتكرة، أسبغ عليها الشاعر هذه التسمية «الخادعة» لكتابتها في فترة طويلة، ولقصر نصوصها التي لا يتعدّى الواحد منها الصفحتين، إذا استثنينا النصّين الأخيرين. ثمّ إن هذه التسمية «المراوغة» جنّبت الشاعر تحديد الجانر الأدبي لهذه النصوص التي تضمّ الموزون إلى جانب النثري، دونما

1 المصدر نفسه، خواتم الفصول 1، 2، 3، مثلا.
2 المصدر نفسه، ص. 14-15.
3 محمود درويش: **أثر الفراشة**، بيروت، 2008.

نظام واضح في هذا التقسيم.

في الكتاب 126 نصّا، 47 منها هي نصوص موزونة، ومكتوبة في أسطر متفاوتة الطول وفقًا للمألوف في كتابة الشعر التفعيلي، والنصوص الباقية هي نصوص نثرية واضحة، يمكن اعتبارها، بالمعايير المتعارفة، من قصيدة النثر فعلا. بل إنّ الشاعر نفسه يسمّي النصّ الثالث من المجموعة «كقصيدة نثرية»،[1] مضيفا الكاف لاستبعاد اعتبارها قصيدة نثر فعلا. ولا ندري لماذا خصّ الشاعر هذا النصّ بالذات بهذه التسمية، وهو لا يكاد يختلف عن سابقه، «ذباب أخضر»،[2] مثلا، وعن معظم النصوص النثرية الأخرى.

الكتاب، كما أسلفنا، هو نصوص قصيرة من التأمّلات، أو الخواطر السريعة، في الحياة والموت وفي العالم المحيط بالشاعر، لا رابط شكليا أو معنويا بينها، وذلك ما سوّغ، ربّما، في نظر الشاعر، تسميتها باليوميات. من بين هذه النصوص، نقف وقفة قصيرة عند نصّين متجاورين[3] ومتشابهين لغة ومضمونا، لا فرق يذكر بينهما سوى أن الأوّل من الشعر التفعيلي والثاني من النثر، أو قصيدة النثر. النصّ الأوّل هو قصيدة بعنوان «الطريق إلى «أين»» ، مهداة إلى الشاعر العراقي المغترب سركون بولس، ويصعب الحكم من النصّ إذا كانت في رثائه فعلا، فما كتبه درويش من «رثاء»، وقد «رثى» كثيرين من أصدقائه، لا يتّصل بالرثاء التقليدي من بعيد أو قريب. والنصّ الثاني، النثري، بعنوان «فاكهة الخلود»، وهو في «رثاء» الشاعر السوري ممدوح عدوان. نجتزئ «المطلع» من النصّين، رغبة في الاختصار، لنرى أن لا فرق في الواقع من حيث اللغة والصور، سوى أن الأوّل موزون، من المتدارك التفعيلي، والثاني من النثر، أو قصيدة النثر، دونما تسميتها بهذا الاسم:

1) الطريقُ طويلٌ إلى أين؟ مرتفعاتٌ
ومنخفضاتٌ. نهارٌ وليلٌ على الجانبين.
شتاء قصير وصيف طويل. نخيلٌ
وسروٌ، وعبّاد شمسٍ على الجانبين.
محطّاتُ كازٍ، مقاهٍ، ومستوصفاتٌ،
وشرطةُ سيرٍ على الجانبين. وسجنٌ
صغيرٌ ودكّانُ تبغ وشاي [...].

2) للمقابر هَيبةُ الهواء وسطْوةُ الهباء.تشيّع
صديقك ممدوح، وتنتظر دورك...
تنقلك روائحُ الزهور الذابلة وحفيف الأشجار
إلى البعيد... إلى ما وراء الشيء ... إلى عنوانك
الأخير في ناحية من نواحي العدم. لكنك

1 أثر الفراشة، ص. 21-22.
2 المصدر نفسه، ص. 19-20.
3 المصدر نفسه، ص. 141-142؛ ص. 143-144.

تفكّر في ما هو أبسط: ألقبور مراتب.

فمنها ما يبدو لك أنه راحة النائم. ومنها

ما يحرم النائم من التطلّع إلى سمائه

المدفونة [...].

صحيح أن الشاعر لم يضمّ في هذه المجموعة الموزون والمنثور في النصّ الواحد، كما فعل في الكتاب الأول، إلا أنه جمع في هذا الكتاب أيضا عددا كبيرا من النصوص بعضها موزون وبعضها دونما وزن، وإن كانت لا تكاد تختلف لغة وصورا، وسمّى النصوص جميعها «يوميّات»، لئلا يقع في «المحظور» فيُتّهم بكتابة قصيدة النثر!

إذا استثنينا المجموعتين المذكورتين، يمكن القول إن درويش ظلّ مخلصا في شعره للإيقاع التفعيلي حتى آخر أيامه، مسخّرا موهبته الفذّة وتجاربه الطويلة، في كتابة قصيدة تفعيلية تكاد تستوعب كلّ سمات قصيدة النثر، وتلك مهمّة شاقة و«صناعة شديدة الحساسية والإتقان»،[1] لا يقوى عليها إلا مبدع حقيقي متمرّس:[2] «.. على أن محمود درويش ما زال يصرّ على كتابة قصيدة التفعيلة ولكن محرّرًا إيّاها من إرثها الثقيل ورتابتها المضنية، بل مازجًا بينها وبين «فضاء» قصيدة النثر من غير أن ينحاز إلى الأخيرة انحيازًا شكليّا أو تقنيّا. ولعلّ الخصال التي تتميّز بها قصيدة درويش الجديدة هي إيقاعيّة في ناحية منها، فالإيقاع لديه تخطّى النظام التفعيلي المغلق مازجًا بين الإيقاع الداخلي الذي يصنعه تجانس المفردات والحروف والتقفية الداخليّة والإيقاع الخارجي الذي تصنعه التفاعيل والقوافي». كأنما أراد درويش واعيا الجمع بين الوزن والسمات الأسلوبية للنثر، أو قصيدة النثر، ما جعل كثيرين يتوهّمون أنّهم بصدد قصيدة نثر، وما هي بقصيدة نثر:[3] «أودّ أن أقول إنّ كثيرين من الشعراء والقراء يقرأون كتبي الأخيرة باعتبارها تضمّ قصائد نثر[...] فهم يحسّون أن أطروحات قصيدة النثر تمّ استيعابها في شعري» . باختصار، يمكن القول إن درويش وجد «حلوله» فعلا ، كما ذكر غير مرة، في نطاق الوزن، بل حقّق إلى حدّ بعيد مقولة أبي حيان التوحيدي التي اتّخذها في مجموعته «كزهر اللوز أو أبعد» «موتو» يلخّص نهجه لا في هذه المجموعة فحسب، بل في معظم شعره من المرحلة الأخيرة: «أحسن الكلام ما ... قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنّه نظم...».

العامل الأوّل في تشكيل «الحلول»، التي يذكرها درويش غير مرّة في حواراته، هو الوزن بالذات، ونعني بذلك انحياز الشاعر بوضوح إلى البحر المتقارب. كان درويش، قبل المرحلة الأخيرة مولعًا بالغنائية والإيقاع العالي، الكامل والوافر والرمل بوجه خاصّ، بل إن مجموعته «مديح الظلّ العالي»[4] التي كتبها في حرب لبنان، وسمّاها «قصيدة تسجيلية»، لما تتسم به من خطابية عالية، تقوم كلّها على إيقاع الكامل. إلا أن الشاعر ينحاز في المرحلة الأخيرة، كما ذكرنا، إلى المتقارب لما أنس فيه من خفّة وبساطة بعيدا عن الخطابية والغنائية و«النفَس الملحمي». هذا ما يتجلّى بوضوح في مجموعة «ورد أقلّ»،[5] التي تعتبر البداية الحقيقية للمرحلة

1 انظر رأي درويش مفصّلا في هذه «الصناعة» ، كما سمّاها بنفسه، في جريدة **الرأي** الأردنية، 22 تموز، 2004.

2 وازن، ص. 12-13.

3 المصدر السابق، ص. 80؛ انظر أيضا: **المختلف الحقيقي**، ص. 22.

4 محمود درويش: **ديوان محمود درويش**، المجلد الثاني، دار العودة بيروت،1994، ص. 7-77.

5 **ديوان محمود درويش**، م 2، ص. 323-372.

التجديدية الأخيرة، وتقوم كلّها على إيقاع المتقارب لا غير. الأمر ذاته نلحظه في مجموعتين لاحقتين، «سرير الغريبة» و «حالة حصار»[1] اللتين تقومان على المتقارب الخالص أيضا. لعلّه من الطريف هنا المقارنة إيقاعيا بين «مديح الظلّ العالي» التي كتبها ردا على الاحتلال الإسرائيلي لبيروت سنة 1982، و«حالة حصار» في الردّ على الحصار الإسرائيلي على رام الله سنة 2002، بعد انتقال الشاعر إلى الإقامة في المدينة. المجموعة الأولى كتبها درويش «المقاتل» الغاضب محرّضا فكان لها البحر الكامل الخطابي، أمّا الثانية فكتبها درويش المتأمل الإيروني فكان لها المتقارب الخافت، «النثري»:[2] «أنا حاولت في هذه القصيدة [حالة حصار] أن أبلغ أقصى درجات التقشّف الجمالي، بالتخفيف من الاستعارات والبلاغات، في محاولة لكتابة يوميّات بسيطة جدا، ولكن قد تكون بساطتها أقوى من البلاغة العالية». لا نقول طبعا إن الشاعر هجر الأوزان الأخرى كلّها واقتصر على المتقارب، إلا أن هذا البحر بالذات هو ما يمثّل المرحلة الجديدة، أو بكلمة أخرى هو الوزن الذي وجد فيه درويش بديلا لإيقاع قصيدة النثر: [3] «ومن يقرأني يلاحظ أنني من «ورد أقلّ» وأنا أستخدم الإيقاع نفسه، أي السطر الذي يبدو يتحرّك بالنثر وليس مفرطا بالصور اللامعة التي تقصد الإبهار». باختصار، حين يرغب الشاعر في «الإبهار» فهو يعمد إلى الكامل غالبا، أو الوافر والرمل أحيانا، أما إذا أراد «الحديث»، أو ما يسميه هو «السردي»،[4] فإيقاعه الأثير هو المتقارب، التفعيلي طبعا.

في مجموعته «جدارية محمود درويش»،[5] يرشدنا الشاعر بوضوح إلى دلالة المتقارب في شعر المرحلة الأخيرة. المجموعة/ القصيدة كلّها هي حوار «ملحمي» بين درويش والموت؛ كأنما يقف الشاعر أمام الموت وجها لوجه يناقشه ويناضله، متناولا مأساة الموت، متأملا في الوجود، متوسّلا بالإبداع والأساطير الشرقية القديمة لتحقيق الغلبة في هذا الصراع الرهيب. لذا، فالقصيدة مكتوبة كلّها في الكامل التفعيلي أيضا، كأنما ليضاهي بهذا الإيقاع الباذخ النفَس الملحمي والأسلوب التجريدي «الفلسفي» الذي يبسط ظلّه على القصيدة. إلا أن الشاعر إذ ينزل من عالمه التجريدي «الأبيض» في مقاطع معدودة يلتفت فيها إلى الواقع حوله، إلى «البياض» الواقعي على الممرّضات والأسرّة، عندئذ «ينزل» الإيقاع أيضا فيتحوّل إلى المتقارب، أو المتدارك:[6]

«الوقتُ صفرٌ، لم أفكّر بالولادة
حين طار الموتُ بي نحو السديم،
فلم أكُن حيّاً ولا ميّتًا،
ولا عَدَم هناك، ولا وجودُ

1 **سرير الغريبة**، دار رياض الريس، بيروت، 1999؛ **حالة حصار**، دار رياض الريس، بيروت، 2002.
2 **القدس العربي**، 22. 3. 2009.
3 **المختلف الحقيقي**، ص. 22؛ انظر أيضا: المصدر نفسه، ص. 16، 25، 36؛ **سرير الغريبة**، ص. 4؛ في **حضرة الغياب**، ص.177.
4 وازن، ص. 76-77.
5 محمود درويش: **جداريّة محمود درويش**، دار رياض الريس، بيروت، 2000.
6 **جدارية محمود درويش**، ص. 28- 29؛ وانظر أيضا ص. 65 - 67، ص. 86- 91.

تقولُ مُمرِّضتي: أنتَ أحسَنُ حالا.
وتحقُنُني بالمخدِّر: كنْ هادئا
وجديرًا بما سوف تحلمُ
عمّا قليل...».

عالم الرؤيا والتجريد، عالم محاورة الموت ومناهضته، في إيقاع الكامل الفخم، وأما عالم الواقع حوله، وهو ملقى على سريره، ففي المتقارب/ المتدارك، اليومي أو «النثري»، وتلك دلالة ما بعدها دلالة على موقع المتقارب في نفس الشاعر وفي قصيدته.

علينا أن نبيّن هنا أن المتقارب المذكور ليس متقاربا خالصا، إذ غالبا ما يمتزج بالمتدارك في شعر درويش من المرحلة الأخيرة، كأن تبدأ القصيدة أو المقطع منها بالمتقارب، ثم تتحوّل إلى المتدارك أو بالعكس، ما يجيز لنا ببساطة اعتبار هذا المزيج وزنا «حديثا» فعلا نسمّيه المتدارب، أي المتدارك + المتقارب. تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن المتدارك الذي نعنيه هو المتدارك المتشكّل من تكرار تفعيلة فاعلن – ب – ، أو تنويعتها المخبونة، عندما يسقط منها ساكنها الأول؛ ب ب – . وهو وزن لم يعرفه الشعر الكلاسيكي سوى في أبيات معدودة في كتب العروض والنحو أوردوها هناك للتمثيل. في المتدارك هذا لا ترد بتاتا فاعلن المشعثة – – التي تتردّد في الخبب، ويعتبرها العروضيون تنويعة من فاعلن، كما في قصيدة الحصري المعروفة ومعارضاتها الكثيرة:

يا ليلُ الصبُّ متى غدُهُ		أقيامُ الساعةِ موعدُهُ
– – / – –/ ب ب –/ ب ب–	//	ب ب–/ – –/ ب ب –/ ب ب –

علينا التمييز إذن بين وزنين مختلفين: الخبب، ويتشكّل من ب ب– أو – – ، وهو الذي عرفه الشعر الكلاسيكي، وإيقاعه سريع راقص، والمتدارك ويتشكّل من –ب– أو ب ب– ، وهو وزن قائم في التراث نظريا، بُعث حيّا وازدهر في الشعر الحديث، وفي شكله التفعيلي بالذات. لعلّ أوّل من «اكتشف» هذا الوزن ودعا إلى انتشاله من خموله هو الدكتور لويس عوض في كتابه التجريبي الرائد بلوتولاند،[1] الصادر في طبعته الأولى سنة 1947، ثم ظهر في شعر المجدّدين بعد الحرب العالمية الثانية، لاسيّما عند بدر شاكر السيّاب. الإيقاع في هذا الوزن، المتدارك، خفيّ لا يكاد يتبيّنه إلا من كانت له دراية بأوزان الشعر سماعًا، بحيث يبدو أقرب ما يكون إلى النثر، وذلك هو سبب شيوعه في الشعر التفعيلي المتأخر، وعند محمود درويش بالذات.

في قصيدة «أنا يوسف يا أبي»، مثلا، وهي قصيدة مكتوبة في أسطر ممتلئة أيضا، بأسلوب النثر، نقرأ في مطلعها:[2]

« أنا يوسفٌ يا أبي. يا أبي، إخْوتي لا يُحبّونَني، لا يُريدونَني بيْنَهم يا
أبي. يعْتَدونَ عَليَّ ويَرْمونَني بالحَصى والكَلامِ. يُريدونَني أنْ أموتَ لِكَيْ
يَمْدَحوني».

1 انظر لويس عوض: **بلوتولاند**، الطبعة الثانية، القاهرة، 1989، ص. 20، 84، 85.
2 **ديوان محمود درويش**، المجلد الثاني، ص. 359.

المقطع أعلاه، والقصيدة كلّها، من المتقارب، بشرط قراءتها في «نفَس» واحد، وبالتشكيل الذي يحرص عليه الشاعر أشدّ الحرص، مثلما يحرص عادة على علامات الترقيم التي يبدو نصّه مشبعا بها. إلا أن القراءة المتواصلة غير ممكنة طبعا، والقارئ مضطرّ إلى الوقف بعد الجملة الأولى، مثلا، عند النقطة التي حرص الشاعر على إثباتها، وسرعان ما يتحوّل الوزن في الجملة الثانية إلى المتدارك. وإذا زعم زاعم أن الشاعر لم يقصد هذه «الحيلة» الإيقاعية، أتيناه بمثال ثانٍ[1] يفرض على القارئ الوقف، تبعا للتشكيل والوزن، فيتحوّل الوزن فورا من المتدارك في السطر الأوّل إلى المتقارب في تاليه:[2]«إن رجعتَ إلى البيت، حيّاً، كما ترجع القافيةْ/ بلا خَلَلٍ، قُلْ لنفسك: شكرًا!». على هذا النحو يدأب الشاعر على المراوحة بين المتدارك والمتقارب، أو على الأخذ بما أسميناه بحقّ المتدارب، فيُخيَّل إلى «كثيرين من الشعراء والقراء»، كما صرّح بنفسه، أنّهم حيال نصّ نثري، وما هو بنصّ نثري. إنّه نصّ موزون على نحو دقيق، لكنّ الشاعر «قتل» الوزن فيه بهذه الحيلة الإيقاعية البارعة!

الوسيلة الثانية في «إخفاء» الوزن هي التدوير. والتدوير في الشعر الكلاسيكي يتمثّل في اتّصال شطري البيت إيقاعيّا، بحيث ينتمي جزء من الكلمة الواحدة إلى الصدر والجزء الثاني إلى العجز. في الشعر القديم لا يعتبر التدوير ظاهرة شائعة، وأكثر ما يرد هناك في البحر الخفيف والمجزوءات، أمّا في الشكل التفعيلي الحديث فقد غدا التدوير ظاهرة إيقاعية طاغية تمتدّ في أحيان كثيرة عدّة أسطر، فتَحول بذلك دون قراءتها في «نفَس» واحد، كما يتطلّب الوزن، وتخفّف على هذا النحو من بروز الإيقاع، بل توهم القارئ غير المتمرّس بخلل في الوزن حين يقرأ السطر الواحد مستقلا. على هذا النحو أصبح التدوير مقوّما أساسيا في بناء القصيدة الجديدة، رغم اعتراض نازك الملائكة الشديد عليه لاحتكامها لذائقتها المحافظة،[3] يتيح للصورة الشعرية أن تتدفّق في حرية تامّة حتّى تُستكمل تماما، لا يعترضها الوقف متمثّلا في القافية أو اكتمال التفعيلة في آخر السطر.

يشير درويش إلى التدوير في شعره، دونما الأخذ بالمصطلح العروضي نفسه، مبيّنا ما ذكرناه آنفا بأسلوبه هو، فيؤكّد إدراكه العميق لهذا العنصر البنائي الهامّ في تشكيل القصيدة التجديدية:[4] « في كتابي الأخير [لا تعتذر عمّا فعلت] وربّما الذي قبله، القصيدة قد تُقرأ من أوّل كلمة إلى آخر كلمة على أساس أنّها سطر واحد. أنا أرى أنّ هذا يعطي حيويّة حركة وتصويرًا لارتباك وفوضى ما منظّمة في داخل بناء يبدو أنّه فوضوي. أنا أردّ على الفوضى الخارجية بفوضى بصرية لكن منظّمة إيقاعيّا [...] فإذا كتبت سطرا وسكّنت ثمّ كتبت بعده سطرًا شعريّا فسيبدو هذا شعرا عموديّا. أحبّ أن أوحي بتداخل الأشكال والمناخات وأحبّ أن أسترسل، ومع أنّ القصائد مقتضبة إلا أنّ السطر نفسه مسترسل وفيه جيشان داخلي».

يشيع التدوير في قصائد درويش التفعيلية بشكل طاغٍ، كما أشار هو في المقتبس السابق، بل كثيرا ما «يدوّر» الشاعر، لا في الأسطر المتتالية فحسب، بل بين مقطع وتاليه أيضا، وفي أسطر تنتهي بالقافية في أحيان كثيرة، متجاوزا بذلك التقليد المعروف في قيام القافية خاتمة للجملة الإيقاعية. بل إنّه في قصائد كثيرة من مجموعة

1 كزهر اللوز أو أبعد، ص. 23.
2 كزهر اللوز أو أبعد، ص. 23.
3 قضايا الشعر المعاصر، ص. 157-162.
4 السفير، 21 . 11. 2003؛ انظر أيضا: وازن، ص. 77.

«ورد أقلّ»، التي اعتبرناها بداية المرحلة الأخيرة، يعمد إلى القصيدة المدوّرة في أسطر ممتلئة على عرض الصفحة، حافلة بعلامات الترقيم، كما في قصيدة «أنا يوسف يا أبي» التي ذكرناها آنفًا،[1] إمعانًا في الإيهام بالنثر. وهو لا يكتفي بالتدوير في الكامل والمتدارب والرمل، الأوزان البسيطة التي تتشكّل من تكرار التفعيلة ذاتها، بل يدوّر أيضا البسيط والسريع، وفي أسطر عدّة. من تدويراته الأكروباتية هذه، نورد المقطع الأوّل من قصيدة «مصرع العنقاء»،[2] كما ظهر هناك، لإبراز التدوير المركّب واختلاف الوزن باختلاف طريقة قراءته:

«في الأناشيد التي نُنشدها

نايُ،

وفي الناي الذي يسكنُنا

نارُ،

وفي النار التي نوقدُها

عنقاء خضراءُ،

وفي مرثية العنقاء لم أعرفْ

رمادي من غبارِكْ».

المقطع أعلاه، ومقاطع القصيدة كلّها طبعًا، من الرمل التفعيلي (– ب – – / ب ب – –) ، ويمكن قراءته من أوّل كلمة فيه حتى آخره من الرمل المذكور، بحيث يتشكّل من تفعيلة فاعلاتن مكرّرة 15 مرّة، والأسطر كلّها مدوّرة لا ينتهي أيّ منها بالتفعيلة كاملة. إلا أنّ القارئ لا يقرأ المقطع كلّه في نفَس واحد، كما ذكرنا، فإذا توقّف في نهاية السطر الأوّل تحوّل الوزن في بقيّة المقطع إلى الرجز؛ 12 مستفعلن، وإذا توقّف في السطر الثاني في نهاية الجملة النحويّة عند الفاصلة التي أثبتها الشاعر، انقلب الوزن هزجًا؛ 12 مفاعيلن. لعلّ الشاعر لم يقصد هذه «التشكيلية» الإيقاعية فعلا، فالمقاطع الأخرى من القصيدة لا تتطابق مع هذا المقطع تمامًا. مع ذلك، يظلّ هذا الغنى الإيقاعي، وفي أسطر توهم بالنثر بتدويرها وشكل كتابتها، ظاهرة مدهشة حقّا.

مسألة أخرى تتّصل بالتدوير، وكلّ قصائد درويش التفعيلية يغلب عليها التدوير، هي القافية. في القصائد المذكورة غالبًا ما «تُغمط» القافية طبعًا، إمّا بإيرادها فقط في آخر المقطع مهما كان طويلا، أو بإدراجها في ثنايا السطر فلا تبرز للعين ولا للأذن، أو بإخفائها تمامًا من مقاطع طويلة يبلغ الواحد منها الصفحة وأكثر أحيانًا. هنا أيضًا لم يتخلّ الشاعر عن القافية تمامًا، إلا أنّه خفّف من «وطأتها» إلى حدّ بعيد، لإدراكه أنّها من المقوّمات البارزة في الإيقاع التقليدي. لا حاجة، في ظنّنا، إلى إيراد الأمثلة على توظيفاته المختلفة للقافية، فهي تتردّد في كلّ قصائده التفعيلية من المرحلة الأخيرة. يكفي في هذا الصدد أن نتعرّف رأي الشاعر نفسه، إذ يصرّح أنه يحاول واعيا إلغاء القافية، لما تحمله من سمة إيقاعية عالية، إلا أنه لا يستطيع التخلّص منها بحكم «السليقة»، فيعمد إلى إخفائها:[3] «أحيانًا أخفيها [القافية]، أطردها من آخر السطر وأضعها في وسطه.

---

1 الإحالة 2، ص.14.

2 محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدا**، رياض الريّس، لندن- يروت – قبرص، 1995، ص. 91.

3 **مشارف**، ص. 96 – 97.

القافية بالنسبة لي أشبه بزوجة مفروضة على رجلها ولا حيلة له بوجودها. أجد نفسي مقفّى وموزونًا حتّى في مقالاتي، لا يخيفني هذا في المقال، لكنّني أتعمّد في القصيدة إلغاء قوافٍ كثيرة. هذه القوافي تأتيني عفو الخاطر. إنّها السليقة كما قلت. القافية جزء من الإيقاع لكنّ الإيقاع الأجمل هو الذي لا يحتاج إلى قافية».

سمة أخرى من سمات النثر، والنصّ القصصي بوجه خاصّ، في شعر المرحلة الأخيرة، هي الحوار. حتّى الشعر الكلاسيكي لا يخلو من مقاطع قليلة تتضمّن الحوار بأسلوب «قالت، قلت»، إلا أنّه في هذه المرحلة الأخيرة عند درويش من الشيوع والإطالة والإحكام بحيث يمكن اعتباره ظاهرة واضحة يحاكي فيها النثر فعلا. يظهر الحوار في قصائد هذه المرحلة بالأسلوب الكلاسيكي حينا، «أقول.. تقول..»، أو «قال.. قلت..»،[1] بل يظهر بأسلوب «هو: ، هي:» في قصيدة من الكامل بالذات تحمل عنوان «هو وهي»[2] أيضًا، مُدرجًا هذين الضميرين/ المتحاورين في الوزن أيضًا! كما يرد الحوار بالأسلوب الحديث أيضًا؛ شرطة قبل السؤال ثمّ الجواب بعده،[3] بل إنّ الشاعر يعمد في قصيدة «طباق»[4] المدهشة في «رثاء» إدوارد سعيد، إلى الحوار بأسلوب «قلت.. قال»، ثمّ ينتقل إلى حوار يبدأ فيه السؤال بالشرطة، ثمّ يأتي بالجواب بعد مربّع، كما لو كانت القصيدة مقابلة صحفية في جريدة فعلا:

- هل كتبتَ الرواية

☐ حاولتُ... حاولت أن أستعيد بها

صورتي في مرايا النساء البعيدات [...]

- وماذا فعلتَ؟

☐ ضحكت على عبثي

ورميتُ الروايةَ في سلّة المهملات!

- هل تستطيع الرجوعَ إلى أيّ شيء؟

☐ أمامي يجرّ ورائي ويُسرع...

لا وقت في ساعتي لأخطّ سطورًا

على الرمل[...]

- إذن قد يصيبك داء الحنين؟

☐ حنينٌ إلى الغد.. أبعد أعلى

وأبعد. حلمي يقود خُطاي [...].

- والحنين إلى أمس؟

☐ عاطفةٌ لا تخصّ المفكّر إلا

ليفهم توق الغريب إلى أدوات الغياب.

1 كزهر اللوز أو أبعد، ص. 118 - 119، 173-175، بالترتيب.

2 المصدر السابق، ص. 85 - 87.

3 لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص. 151-152.

4 كزهر اللوز أو أبعد، ص. 179 – 197.

وأمّا أنا، فحنيني صراعٌ على حاضرٍ
يُمسك الغد من خصيتيه
ـــ ألم تتسلّل إلى أمس، حين ذهبتَ
إلى البيت بيتك، في حارة الطالبيّة؟
☐ هيّأتُ نفسي لأن أتمدّد في
تخت أمي، كما يفعل الطفل حين يخاف
أباه. وحاولت أن أستعيد ولادة
نفسي، وأن أتتبّع درب الحليب
على سطح بيتي القديم [...].
- وهل خفتَ؟ ماذا أخافك؟
☐ لا أستطيع لقاء الخسارة وجهًا
لوجه. وقفتُ على الباب كالمتسوّل
هل أطلب الإذن من غرباء ينامون فوق
سريري أنا... بزيارة نفسي لخمس دقائق؟
هل أنحني باحترام لسكّان حلمي الطفوليّ؟
هل يسألون: مَن الزائر الأجنبيّ
الفضوليّ؟ [...].

أطلنا، ربّما، في هذا المقتبس رغبة في إبراز هذا النوع الطريف من الحوار في القصيدة، مأخوذين أيضا، لا ننكر، بهذه اللغة الشعرية المراوحة بين الواقعي والمجازي بأسلوب مدهش.

الوسيلة الأخيرة التي يلجأ إليها درويش لإيهام القارئ بالنثر، أو بقصيدة النثر، هي إيراد الألفاظ والتراكيب «النثرية» أو «اليوميّة»، في ثنايا قصائد المرحلة، بعيدا عن المجاز والتجريد:[1] «أنا لا أستطيع أن أتكلّم بلغة الجاهليين في القرن العشرين. الشعر الحديث، لذلك، أجرى هذه الهلهلة، بمعنى أنّه قرّب اللغة الفصيحة من اللغة المحكيّة، أو لغة الحياة اليوميّة، ومن وسائل الحياة المتداولة». هذه المقاطع «اليوميّة» كثيرة في المرحلة الأخيرة، ولم يتورّع فيها الشاعر عن إيراد ألفاظ من القاموس المتداول بين الناس، أو أخرى أجنبية نادرا ما عرفها الشعر من قبل. باختصار، ضمّن الشاعر قصائده الأخيرة ما أسماه «نثر الحياة»[2] الذي بهره في شعر سعدي يوسف أيضًا. من هذه المقاطع «النثرية» الكثيرة في المرحلة الأخيرة، نكتفي بواحد من قصيدته الشهيرة «لاعب النرد» التي كتبها درويش بأسلوب فيه كثير من الرثاء الذاتي، قبل وفاته بأسابيع قليلة:[3]

وُلدتُ بلا زفّةٍ وبلا قابلةْ

1 السفير، 21 . 11 . 2003؛ انظر أيضا: المختلف الحقيقي، ص. 16.

2 حيرة العائد، ص. 140.

3 لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص. 36؛ انظر أيضا: المصدر نفسه، ص. 70؛ كزهر اللوز أو أبعد، ص. 93، 181-182؛ حالة حصار، ص. 38، 42، 44، 63، 73.

وسمّيتُ باسمي مصادفةً

وانتميتُ إلى عائلةْ

مصادفةً،

وورِثتُ ملامحَها والصفاتْ

وأمراضَها:

أولاً – خللاً في شرايينها

وضغطَ دمٍ مرتفعْ

ثانيًا – خجلاً في مخاطبة الأمّ والأبِ

والجدّة – الشجرةْ

ثالثًا – أملاً في الشفاء من الأنفلونزا

بفنجان بابونجٍ ساخنٍ

رابعًا – كسلاً في الحديث عن الظبي والقبّرةْ

خامسًا – مللاً في ليالي الشتاءْ

سادسًا – فشلاً فادحًا في الغناءْ...

هذا المنجز الشعريّ المدهش، إيقاعًا ولغة، لا يمكن أن يتحقّق إلا بموهبة كبيرة، و«صناعة» حاذقة، وعمل شاقّ طويل، وهذه جميعها تضافرت في مشروع درويش الشعري في المرحلة الأخيرة. في قصيدة طويلة من مجموعة «كزهر اللوز أو أبعد»، يكاد درويش يختزل كلّ ما رمينا إلى تفصيله في هذه المقالة حين يقول متوسّلا لغته:[1]

«أمشي مع الضاد في الليل- / تلك خصوصيتي اللغويةُ- أمشي / مع الليل في الضاد كهلا يحثّ / حصانًا عجوزًا على الطيران إلى برج / إيقل. يا لغتي ساعديني على الاقتباس / لأحتضن الكون [...] يا لغتي ساعديني / على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف. لِديني / ألِدْك. أنا ابنك حينًا، وحينًا أبوك / وأُمّك. إن كنتِ كنتُ، وإن كنتُ / كنتِ. وسمّي الزمان الجديد بأسمائه / الأجنبيّةِ يا لغتي، واستضيفي الغريب / البعيد ونثرَ الحياة البسيطَ لينضج / شعري [...]».

لم يكتب درويش قصيدة النثر، أو حاول «التبرّؤ» منها على الأقلّ، إلا أنه استطاع أن يجد «حلوله»، يجب أن نعترف، في نطاق الوزن التفعيلي، فأنجز بذلك أحسن الكلام، بأسلوب التوحيدي، في «نظم كأنه نثر»!

1 كزهر اللوز أو أبعد، ص. 122-123.

١) المصادر

درويش، 1960 درويش، محمود (1960)، **عصافير بلا أجنحة**، عكا.

درويش، 1989 درويش، محمود (1989)، **ديوان محمود درويش**، بيروت، م1.

درويش، 1994 درويش، محمود (1994)، **ديوان محمود درويش**، بيروت، م2.

درويش، 1995 درويش، محمود (1995)، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، بيروت.

درويش، 1999 درويش، محمود (1999)، **سرير الغريبة**، بيروت.

درويش، 2002 درويش، محمود (2002)، **جدارية محمود درويش**، بيروت.

درويش، 2002 درويش، محمود (2002)، حالة حصار، بيروت.

درويش، 2005 درويش، محمود (2005)، **كزهر اللوز أو أبعد**، بيروت.

درويش، 2006 درويش، محمود (2006)، **في حضرة الغياب**، بيروت.

درويش، 2007 درويش، محمود (2007)، **حيرة العائد**، بيروت.

درويش، 2008 درويش، محمود (2008)، **أثر الفراشة**، بيروت.

درويش، 2009 درويش، محمود (2009)، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، بيروت.

٢) المراجع

جريدة **الأخبار**، بيروت، 28. 4. 2007.

أسبوعية **أخبار الأدب**، القاهرة، 9 فبراير، 1997.

جريدة **الرأي**، عمّان، 22 تمّوز، 2004.

جريدة **السفير**، بيروت، 2 . 11. 2003.

علي، ناصر (2001)، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، بيروت.

عوض، لويس (1989)، **بلوتولاند**، القاهرة.

فصليّة **الشعراء**، محمود درويش المختلف الحقيقي، عدد خاص، رام الله، 5-4، ربيع وصيف 1999.

مجلّة **شؤون فلسطينية**، عدد 45، أيلول- ديسمبر، 1973.

الملائكة، نازك (د.ت)، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت.

وازن، عبده (2006)، **الغريب يقع على نفسه**، بيروت.

مسرد بيبليوغرافي في أدب محمود درويش

حسين حمزة
الكلية الأكاديمية العربية للتربية- حيفا

مقدمة

من اللافت للنظر أنّ الشاعر محمود درويش (1941-2008) استطاع أن يرسّخ اسمه كمدرسة شعرية في الشعر العربي الحديث. ذلك بفضل موهبته الخلاقة التي ما برح ينميها ويصقلها صقلا على مدار نصف قرن، مما حدا بالكثير من الدارسين والنقاد والمثقفين إلى أن يصفوا مشروعه الشعري بالمتألق والمتجدد. عادة ما نسمع في حوارات الشعراء، على شتى مشاربهم، سعيهم الدؤوب في سبيل كتابة النص النهائي، أو أنهم يصرّحون بأنّ القصيدة التي أرادوا أن يكتبوها لم تأتِ بعد. قد نلمس مبالغة ما في أقوالهم، لكنّ الأمر عند درويش جدّ مختلف. فهو من الحالات الشعرية النادرة التي يمكن أن يجود بها كل قرن من الزمان، وقد جسّد بشكل كبير النقلات النوعية التي تمثّلها في شعره.

لقد استطاع درويش، من خلال اطلاعه الواسع والعميق على الثقافة العربية والثقافة العالمية، أن يذوّت كلا منهما، وأن يجعل قصيدته تحتضن عصارتهما. لم يلجأ درويش إلى التلقيم أو إلى إقحام المؤثرات الثقافية في مشروعه الشعري. بذلك جعله، بالإضافة إلى امتلاكه ناصية الوزن واللغة، جسرا يسير عليه القارئ كي يصطدم بواقعه من جهة، أو كي يفسّر مستقبله بناء على فهمه لماضيه. إذ الماضي عند درويش، وما يحويه من شبكة معقدة من البنى الثقافية والأدبية والتاريخية والأسطورية، ليس بمحطة يتوقف عندها ليؤجج حنينه، بل ليعرّي واقعه على شتى مراتبه. ومن هنا فقد استطاع أن يحافظ على العلاقة الحميمة بينه وبين القارئ. فلم يسحبه القارئ إلى حيث لا يريد، ولم يقيّد القارئ بما يريده فقط، بل نجده يتخذ مسارا تراكميا في الرقي بذائقة المتلقي من مرحلة إلى أخرى. هذه الحساسية الشعرية التي امتلكها درويش أهّلته لأن يكون من أكثر الشعراء مقروئية في العالم العربي.

إذا نظرنا إلى المحطات الكبرى في مسيرة درويش نتبين ما ذهبنا إليه آنفا من تطور مطّرد. ففي بداياته تأثر بالمدرسة الرومانسية وبرواد الشعر الحر، وفي مقدمتهم الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، كما أنه أبرز

انتماءه الإيديولوجي إلى الحزب الشيوعي. من خلال هذين المحورين صوّر درويش علاقته بالإنسان والأرض والآخر. إن مفهوما مثل الصمود كان أيقونة في فترة الستينات، يلتزم به الشاعر الذي نظر إلى نفسه على أنه المتحدث باسم شعبه. لقد تلخّص الفن آنذاك بالتعبير المباشر عمّا يجول في قلب الشاعر، فالأسلوب التقريري والخطابي بمفهومه الحجاجي ميّز قصيدة الستينات. ولا نغفل في هذا المقام أهمية المهرجانات الشعرية التي كانت تقام بكثرة في مناطق مختلفة من البلاد، الأمر الذي قد يسهم في تثبيت النزعة الخطابية في القصيدة. كأنما الشاعر ينظم قصيدته لتُسمع لا لتُقرأ، وفرق جليّ بين العين كوسيلة اتصال قرائية تتطلب الدقة والعمق، والأذن التي تستهويها الموسيقى الخارجية التي تؤجج المشاعر وتستميل المتلقي.

في مثل هذه الظروف انبثق المعجم الشعري في هذه المرحلة، الذي تدور ألفاظه حول الأرض، الصمود، البقاء، التحدي، الموت، الشهادة، الحرية والمقاومة. وكان التلاحم الواضح بين الشكل والمضمون. يمكن أن أطلق على هذه المرحلة «ذكورية الخطاب الشعري»، معتبرا أن الإيقاع السريع للقصائد، واللغة المباشرة، وأسلوب النداء ومفردات المقاومة هي ما تشكّلها.

بعد الخروج من إسرائيل سنة 1970، كثر النقد سلبا وإيجابا حول الخطوة التي أقدم عليها درويش. لكنّ فعل الخروج أثرى قصيدة درويش ونقلها إلى فضاء أكثر اتساعا. فقد بدأت الصورة الشعرية بالبروز، كما نلاحظ بداية تشكل الرموز الذاتية عنده، سواء ذلك في المكان كالبئر أو في أبطاله كشخصية سرحان وأحمد الزعتر، بالإضافة إلى التناص كتقنية مواربة في تقديم القصيدة الدرويشية.

شكّل الخروج من بيروت أوج القصيدة الملحمية والغنائية عند درويش كما انعكس ذلك في قصيدة «مديح الظل العالي» 1983، ليدخل من ثم في مرحلة جديدة فيها موازنة بين الالتفات إلى الذات والمجموع، ومنذ مجموعة لماذا تركت الحصان وحيدا 1995، تزداد الذاتية بشكل واضح، ويكثر الشاعر من الالتفات إلى طفولته وإلى ذاكرته وإلى مواضيع كبرى مثل الحب والموت الذي صرعه مرتين قبل رحيله. وقد تجلّى ذلك في تقنيات أسلوبية كالتناص، والأسطر الشعرية الطويلة نسبيا، والإيقاع القريب من العادي واليومي، إذ سعى درويش إلى كتابة الشعر الصافي الذي يبدو نثرا. كل هذه التغيرات تجعلني أطلق على مراحله الأخيرة «أنثوية الخطاب الشعري»، وقد عبّر عن ذلك بشكل واضح في مجموعته الأخيرة لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي 2009 في قصيدة «لاعب النرد»: «هكذا تولد الكلمات. أدرب قلبي/ على الحب كي يسع الورد والشوك/ صوفية مفرداتي. وحسيّة رغباتي/ ولست أنا من أنا الآن إلا/ إذا التقت الاثنتان:/ أنا، وأنا الأنثوية».

قد تسهم هذه الومضة السريعة عن تجربة درويش في تبيان أهمية هذا الشاعر العربي في العصر الحديث. وقد يكون تأليف مسرد بيبليوغرافي حول أهم ما كُتب عن الشاعر خطوة نحو توثيق تراث هذا الشاعر من جهة، وحول وضع مسرد بين يدي الباحثين والدارسين كي يتسنى لهم الإفادة في البحث والدراسة.

قسّمت المسرد إلى سبعة محاور على النحو التالي: نتاج درويش، الكتب، الفصول/ المقالات في الكتب، الدوريات، الأطروحات، الحوارات والمقالات في المواقع الألكترونية.

في المحور الأول حاولت أن أوثق الطبعات الأولى التى صدرت لدرويش. ولم يكن الأمر يسيرا، خصوصا

أن الإصدارات قبل 1970 وصلت إلى العالم العربي وصدرت في تواريخ عدّة. فمثلا لا نجد إثبات مطبعة «كومرتسيل» في توثيق مجموعة الشاعر الأولى عصافير بلا أجنحة، 1960. قد يكون لانقطاع الأدب المحلي عن الأدب العربي من حيث الإصدار دور في تلك الفترة.

وجدت أيضا تضاربًا في إثبات بعض الطبعات عند العديد من الموثقين، مثل روبرت كامبل في كتابه أعلام الأدب العربي المعاصر، وراضي صدوق في شعراء فلسطين في القرن العشرين. فمثلا يذكر كامبل أن مجموعة حصار لمدائح البحر صدرت 1980، وعند صدوق 1986، في حين أنها صدرت في 1984.

أما بالنسبة لنتاج درويش النثري فقد جاء على نوعين، الكتب النثرية، وما كتبه من مقالات نقدية معظمها في مجلة الجديد. وقد قمت بتوثيق ما كتب في هذه المجلة، معتمدا فيما اعتمدت على المسرد البيبليوغرافي الهام الذي أعدّه البروفيسور محمود غنايم، «الجديد في نصف قرن».

أما محور الكتب فقد أثبتّ الدراسات والأبحاث والجهود النقدية التي تمحورت حول درويش، وقد كان البعض منها أطروحة مثل «الأثر التوراتي في شعر محمود درويش» التي كتبت كأطروحة ماجستير في جامعة مؤتة، لكنّ صدورها في كتاب منعني من أن أشير إليها كأطروحة. أما في الفصول أو المقالات التي كتبت عن درويش فلم أحدد أو أفصل إلى جانب كل مقتبس أهو فصل في كتاب أو مقالة، لكنّ تكرار اسم الكتاب قد يعني أن ما بين دفتيه مجموعة مقالات مثل كتاب «زيتونة المنفى». في محور الدوريات، شملت الدوريات المتخصصة والجرائد والمجلات أيضا. كما حاولت أن أتقصّى ما كتب عن درويش من دراسات أكاديمية، ولم يكن أمامي بدّ إلا الاستئناس بالجامعات الأردنية التي يسهل السفر إليها، مع علمي بوجود رسائل أخرى في جامعات الدول العربية آمل أن استدركها على المسرد مستقبلا.

أما الحوارات فقد اكتفيت منها بالأهم الذي تكرر في مواطن شتى، وقد اعتمدت على ما صدر في الكتاب التأبيني، وعلى ما ورد في الجرائد المحلية في البلاد ومناطق السلطة، من جهة، وعلى ما أثبته الموقع الألكتروني «جهة الشعر»، وموقع مجلة «الكلمة» الألكتروني، اللذين خصّصا ملفات كاملة للشاعر.

المقالات التي نشرت في الشبكة العنكبوتية كثيرة جدا، لذلك تحريت أن تشمل المقالات الجانب النقدي قدر المستطاع، وعزفت عن المقالات التأبينية في مدح الشاعر، وهي كثيرة جدا. تفاوتت هذه المقالات في جودتها، فمنها ما هو نقدي انطباعي ومنها ما هو بحثي جاد. ولن أدخل في التصنيف في هذا المقام، بل أترك ذلك لحكم القارئ. كما أن المقال الواحد يتكرر في أكثر من موقع، لذلك أثبت الموقع الذي اعتمدت عليه. ثمّ إنّ بعض المقالات في الصحف الصادرة في الدول العربية أو في لندن، أو بعض المجلات الأدبية مثل مجلة «نزوى»، تمّ إثباتها من مواقعها وأحيانا من مواقع أخرى، مثل موقع «جهة الشعر» الذي اعتمدت عليه كثيرا، وهو موقع مميّز يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد.

نظرا للظروف الموضوعية للمسرد اكتفيت بتسجيل المقالات البارزة في الشبكة العنكبوتية، خاصة أننا نعلم أن إخراج مسرد عن شاعر كبير بحجم درويش يحتاج إلى جهد جماعي منظم ولسنوات عدّة حتى يستقصى كلّ ما كتب عنه. لكنني آمل أن أكون قد خطوت خطوة أولى نحو توثيق تراث درويش الشعري، متيمنا بمقولة: ما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه.

أ ـــ نتاج محمود درويش الشعري

— 1960، **عصافير بلا أجنحة**، عكا: مطبعة كومرتسييل.

— 1964، **أوراق الزيتون**، حيفا: مطبعة الاتحاد التعاونية.

— 1966، **عاشق من فلسطين**، الناصرة: مطبعة أوفست الحكيم.

— 1967، **آخر الليل**، عكا: مطبعة الجليل.

— 1970، **العصافير تموت في الجليل**، بيروت: دار الآداب.

— 1970، **حبيبتي تنهض من نومها**، بيروت: دار العودة.

— 1972، **أحبك أو لا أحبك**، بيروت: دار الآداب.

— 1973، **محاولة رقم 7**، بيروت: دار العودة.

— 1975، **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**، بيروت: دار العودة.

— 1977، **أعراس**، بيروت: دار العودة.

— 1983، **مديح الظل العالي**، بيروت: دار العودة.

— 1984، **حصار لمدائح البحر**، بيروت: دار العودة.

— 1986، **هي أغنية، هي أغنية**، بيروت: دار الكلمة.

— 1986، **ورد أقل**، بيروت: دار العودة.

— 1990، **أرى ما أريد**، بيروت: دار الجديد.

— 1992، **أحد عشر كوكبا**، بيروت: دار الجديد.

— 1995، **لماذا تركت الحصان وحيدا**، لندن: رياض الريس للكتب والنشر.

— 1999، **سرير الغريبة**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 2000، **جدارية محمود درويش**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 2002، **حالة حصار**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 2004، **لا تعتذر عما فعلت**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 2005، **كزهر اللوز أو أبعد**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 1971، **ديوان محمود درويش أو الأعمال الكاملة**، المجلد الأول، بيروت: دار العودة.

— 1994، **ديوان محمود درويش**، المجلد الثاني، بيروت: دار العودة.

— 2009، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

ب ـــ نتاج محمود درويش النثري

— 1971، **شيء عن الوطن**، بيروت: دار العودة.

— 1974، **وداعا أيتها الحرب... وداعا أيها السلام**، منظمة التحرير الفلسطينية: مركز الأبحاث.

— 1976، **يوميات الحزن العادي**، بيروت: دار العودة.

— د.ت، **بيروت فلسطين الثورة**، حيفا: منشورات البلد.

— 1987، **في انتظار البرابرة**، القدس: وكالة أبو عرفة.

— 1987، **ذاكرة للنسيان**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

— 1987، **في وصف حالتنا**، بيروت: دار الكلمة.

— 1989، **الرسائل محمود درويش وسميح القاسم**، حيفا: عربسك.

— 1991، **عابرون في كلام عابر**، الدار البيضاء: دار توبقال.

— 2006، **في حضرة الغياب**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 2007، **حيرة العائد**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

— 2008، **أثر الفراشة**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

جـ_ مقالات محمود درويش في مجلة الجديد.

— 1961، «رأي في شعرنا» (1)، **الجديد**، ع8.

— 1961، «رأي في شعرنا» (2)، **الجديد**، ع 9.

— 1961، «ثلاثة دواوين من الشعر الحديث»، **الجديد** ع 10.

— 1961، «القلم.. هذا السلاح»، **الجديد** ، ع12.

— 1962، «لقاء الشهر مع الكاتبة نجوى قعوار فرح»، **الجديد** ، ع 4-5.

— 1962، «صوت الجزائر في مؤتمر أدباء آسيا وإفريقيا»، **الجديد** ، ع 4-5.

— 1962، «أحزان على الوسادة»، **الجديد** ، ع1.

— 1962، «سيوف من خشب»، **الجديد** ، ع2.

— 1962، «الحياة الثقافية في فلسطين حوار مع حنا نقارة»، **الجديد** ع2.

— 1962، «مارون عبود مات»، **الجديد** ، ع6.

— 1962، « خرافة ماتت»، **الجديد** ، ع 6.

— 1962، «رأي، موقف رومانتيكي.. في الكنيست»، **الجديد**، ع7.

— 1962، «في الشعر»، **الجديد** ، ع 8.

— 1962، «عشر سنين»، **الجديد** ، ع 12.

— 1963، «العرب والمسرح الإسرائيلي»، **الجديد** ، ع1-2.

— 1963، «فصل من مسرحية برتولد برخت دائرة الطباشير القوقازية»، ترجمة محمود درويش، **الجديد**، ع 4-5.

— 1963، «ناظم حكمت النشيد الخالد»، **الجديد**، ع6.

— 1963، «إلى الذين لا يموتون»، الجديد، ع7.

— 1964، « قضايا الشعر المعاصر»، **الجديد** ، ع4.
— 1964، «الشعر والمجتمع ونازك الملائكة»، **الجديد** ، ع5.
— 1965، «حبر على ورق»، **الجديد** ، ع1.
— 1965، «صداقة بلا مكياج»، **الجديد**، ع2.
— 1965، «الضغط والانفجار جوائز إيش»، الجديد، ع3.
— 1965، «نحن وأنتغوني»، الجديد، ع4.
— 1965، «على هامش أغاني الدروب»، **الجديد**، ع5.
— 1965، «خواطر من السجن الأول مهر الكلمة»، **الجديد**، ع 8-9.
— 1966، «كي تكبر الكلمة كي تعلو كي تنتصر»، **الجديد**، ع 1.
— 1966، «في انتظار القرود»، **الجديد**، ع2.
— 1966، «الأطلال المحنطة»، **الجديد**، ع2.
— 1966، «هذا الاهتمام يهمنا»، **الجديد**، ع 4-5.
— 1969، «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، **الجديد**، ع 6.
— 1969، «المسيح الهارب من الصليب الشيوعي وأسئلة التفكير»، **الجديد**، ع7.
— 1969، «الحصار»، **الجديد** ، ع8.
— 1969، «من المونولوج إلى الديالوج»، **الجديد**، ع11.
— 1970، «ثلاثة كلمات على إيقاع واحد»، **الجديد**، ع1.
— 1970، «مقابلة أدبية مع محمود درويش»، **الجديد**، ع 11-12.

ب__ الكتب

إبراهيم، 2009 — إبراهيم، داوود (2009)، **محمود درويش شاعر الحرية والإبداع**، رام الله: مؤسسة اليرموك.

أبو خضرة، 2001 — أبو خضرة، سعيد (2001)، **تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الأسطة، 1996 — الأسطة، عادل (1996)، **ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية**، نابلس: الدار الوطنية.

الأسطة، 2001 — الأسطة، عادل (2001)، **أرض القصيدة، جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره**، رام الله: بيت الشعر.

أشقر، 2004 — أشقر، أحمد (2004)، **التوراتيات في شعر محمود درويش**، دمشق: قدمس.

بدران، 1999 — بدران، جمال (1999)، **محمود درويش شاعر الصمود والثقافة**، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

بيضون، 1991	بيضون، حيدر (1991)، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، بيروت: دار الكتب العلمية.
الجزار، 2001	الجزار، محمد فكري (2001)، **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع.
حسن، 2006	حسن، ديب (2006)، **محمود درويش رحلة الشعر والحياة**، بيروت: المنارة.
حمزة، 2001	حمزة، حسين (2001)، **مراوغة النص، دراسات في شعر محمود درويش**، حيفا: مكتبة كل شئ.
خليل، 2009	خليل، محمد (2009)، **محمود درويش مقالات وحوارات**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر
الخوالدة، 2006	الخوالدة، فتحي (2006)، **تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان « أحد عشر كوكبا»**، عمان: أزمنة.
الديك، 1995	الديك، ساري (1995)، **محمود درويش الشعر والقضية**، عمان: دار الكرمل.
الديك، 2003	الديك، ساري (2003)، **جراحات حيفا عذابات الكرمل**، عكا: الأسوار.
الربيحات، 2009	الربيحات، عمر أحمد (2009)، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
الريشة،2008	الريشة، محمد، آمال رضوان، ناظم حسون (2008)، **محمود درويش بعيون فلسطينية خضراء**، رام الله: بيت الشعر
الزعبي، 1995	الزعبي، أحمد (1995)، **الشاعر الغاضب**، د.م.
الشعبي،2002	الشعبي، مهند (2002)، **مرجعيات الفعل الإبداعي مدخل لقراءة الفعل في تجربة محمود درويش الشعرية**، دمشق: دار الينابيع للطباعة.
صالح ، 1999	صالح، محمد إبراهيم (1999)، **محمود درويش بين الزعتر والصبار**، دمشق: وزارة الثقافة.
عاشور، 2004	عاشور، فهد (2004)، **التكرار في شعر محمود درويش**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
عبد الحميد، 2008	عبد الحميد، مهند (2008)، **سنكون يوما ما نريد**، السلطة الوطنية الفلسطينية، وزارة الثقافة. (كتاب تأبيني صدر بعد رحيل الشاعر).
عطية، د.ت	عطية، المثنى الشيخ (د.ت)، **الإيقاع الشعري للانتفاضة في قصيدتين**، عكا: دار الأسوار.
عرايدي، 1991	عرايدي، نعيم (1991)، **البناء المجسم دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش**، عكا: مؤسسة الأسوار.
عرايدي، 1994	عرايدي، نعيم (1994)، **الفلسفاريخية والبنية التحتية لشعر محمود درويش**، حيفا: مكتبة كل شيء.
علي، 2001	علي، ناصر (2001) **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

القاسم، 1987	القاسم، أفنان (1987)، **مسألة الشعر والملحمة الدرويشية**، بيروت: عالم الكتب.
القاسم، 2009	القاسم، سميح (2009)، **مكالمة شخصية جدا**، الناصرة: منشورات إضاءات، الحكيم للطباعة والنشر.
مانسون، 2003	Mansson, A. (2003), *Passage to a new Wor(l)d, Exile and restoration in Mahmoud Darwish's writing.* Stockholm: Uppsala Universitet.
المساوي، 2009	المساوي، عبد السلام (2009)، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، بيروت: دار الساقي.
مغنية، 2004	مغنية، أحمد (2004)، **الغربة في شعر محمود درويش** 1972- 1982، بيروت: الفارابي.
مواسي، 2009	مواسي، فاروق (**2009**)، **محمود درويش قراءات في شعره**، كفر قرع: دار الهدى للنشر.
النابلسي، 1987	النابلسي، شاكر (1987)، **مجنون التراب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
نصرالله، 2007	نصرالله، فؤاد (2007)، **تجليات العولمة الثقافية والساسية في شعر محمود درويش**، بيروت: دار الانتشار العربي.
النقاش، 1971	النقاش، رجاء (1971)، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، القاهرة: دار الهلال، ط2.
وازن، 2006	وازن، عبده (2006)، **محمود درويش الغريب يقع على نفسه**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
يحيى، 2003	يحيى، أحلام (2003)، **عودة الحصان الضائع وقفة مع الشاعر محمود درويش**، دمشق: نينوى.

جـ- فصول/ مقالات في كتب

أبو سنة، 1984	أبو سنة، محمد إبراهيم (1984)، **تأملات نقدية في الحديقة الشعرية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص37-45.
أبو عرقوب، 1991	أبو عرقوب، أحمد، فخري طميلة (1991)، «نص شعري للتطبيق نسافر كالناس لمحمود درويش»، **تحليل النص الأدبي**، عمان: دار الهلال،1991. ص48-58.
أبو هشهش، 1998	أبو هشهش، إبراهيم (1998)، «المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش»، **زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص167- 188.
الأسطة، 1998	الأسطة ، عادل (1998)، «محمود درويش بين ريتا وعيوني بندقية»، **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**، السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافة، ص74- 85.

______، 1998 الأسطة، عادل (1998)، «محمود درويش تفاؤل البدايات وخيبة النهايات»، **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**، السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافة، ص86- 97.

أنطون، 2008 Antoon, Sinan (2008), "Returning to the Wind:ON Darwish's *LA TA'TADHUR 'AMMA FA'ALTA",in Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis Nassar and Najat Rahman, Olive branch Press,U.S.A, P 215-238.

باروت، 1998 باروت، جمال (1998)، «مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث»، **زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص45-75.

البازعي، 2004 البازعي، سعد (2004)، «جماليات العزلة: ريلكة، إليوت، درويش، امرؤ القيس»، «درويش: بين الحصار والسوناتة»، **أبواب القصيدة**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص15-55، 55-76.

بنيس، 1996 بنيس، محمد (1996)، «أحمد الزعتر-محمود درويش»، «التراب-محمود درويش»، **الشعر العربي الحديث 3**، الدار البيضاء: دار توبقال، ص194-196، ص227-230.

جبران، 2008 Jubran, S. (2008), "The Image of the Father in the Poetry of Mahmoud Darwish", in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala Khamis Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p79-93.

جحا، 1999 جحا، ميشال (1999)، «محمود درويش»، **الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، دار العودة، بيروت: دار الثقافة، ص469-492.

الجيوسي، 1997 الجيوسي، سلمى (1997)، «بروز محمود درويش»، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**، ج1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 86-92.

حديدي، 2008 Hadidi, Subhi (2008),"Mahmoud Darwish's Love Poem: History, Exile, and the Epic Call", in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p 95-122.

حمزة، 2005 حمزة، حسين (2005)، «اللغة في مواجهة الموت موتيف الموت في شعر محمود درويش»، **العين الثالثة**، دراسات أدبية، الناصرة: منشورات مواقف، ص68-104.

حمزة، 2008	حمزة، حسين (2008)، «القصيدة أم، مقاربة بنائية دلالية لقصيدة الشاعر محمود درويش»، **مدارات**، حيفا: الكلية الأكاديمية العربية للتربية في إسرائيل، ص13-33.
حور، 2004	حور، محمد (2004)، «محمود درويش»، **القبض على الجمر تجربة السجن في الشعر المعاصر**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص321-343.
خريس، 1998	خريس، أحمد (1998)، «قصيدة الهدهد مقاربة للمرجعيات وتصلبات الدلالة»، **زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص153-165.
الخطيب، 1997	الخطيب، حسام (1997)، «تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي»، **الشعر العربي في نهاية القرن**، تحرير فخري صالح، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص69-96.
خليل، 2000	خليل، إبراهيم (2000)، «الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش»، **ظلال أندلسية في الأدب المعاصر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص11-36.
خليل، 2003	خليل، إبراهيم (2003)، «محمود درويش» **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، عمان: دار المسيرة، ص244-253.
خليل، 2006	خليل، إبراهيم (2006)، «تداخل الأصوات في بنية القصيدة مثل من محمود درويش»، **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص159-174.
خوري، 1990	خوري، إلياس (1990)، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، **الذاكرة المفقودة**، بيروت: دار الآداب، ط2، ص242-248.
خوري، 1986	خوري، إلياس (1986)، «سرحان القصيدة والرمز»، **دراسات في نقد الشعر**، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، ص111-144.
دراج، 2008	Darraj, Faysal (2008) “Transfigurations in the Poetry of Mahmoud Darwish”, in *Mahmoud Darwish Exile’s Poet*, edited by Hala, Khamis, Nassar and Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p57-78Najat
درويش، 1996	درويش، أحمد (1996)، «ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش»، **الكلمة والمجهر**، عمان: دار الشروق، ص71-95.
رحمان، 2008	Rahman, Najat (2008), “Threatened Longing and Perpetual Search: the Writing of Home in the Poetry of Mahmoud Darwish”, in *Mahmoud Darwish Exile’s Poet*, edited by Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p41-56.

ريغلوث، 2008 Reigeluth, Sturat (2008), "The Art of Repetition: The Poetic of Mahmoud Darwish and Mourid Barghouti", in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p293-318.

زين الدين، 2006 زين الدين، ثائر (2006)، «الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد»، **خلف عربة الشعر**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 65-94.

سلسع، 1996 سلسع، جمال (1996)، «كيفية الاستحضار الأسطوري والتراثي للشاعر محمود درويش»، **الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني الحديث**، القدس: مطبعة المعارف، ص17-38.

ساكس، 2008 Sacks, Jefry (2008), "Language Places", in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p239-272.

سيلك، 2008 Celik, Ipek Azime (2008), "Alternative History, Expanding Identity: Myths Reconsidered in Mahmoud Darwish's Poetry" in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p273-291.

شاهين، 1996 شاهين، محمد (1996)، «محمود درويش: للأسطورة وجهان»، **الأدب والأسطورة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص85-102.

شبانة، 2002 شبانة، ناصر (2002)، «دور المفارقة في بناء القصيدة العربية الحديثة»، «المفارقة وتقنيات النص الشعري»، «النموذج الثالث: أنا يوسف يا أبي لدرويش»، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص85-185،ص189- 229، 284-288.

شحروري، 1995 شحروري، صبحي (1995)، «رباعيات درويش بين التجريد والحسية»، **في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع**، نابلس: دار الفاروق، ص43-59.

شلق، 1998 شلق، علي (1998)، «محمود درويش»، **أثر البادية في الشعر العربي**، بيروت: جروس برس، ص570-574.

الشيخ، 2005 الشيخ، خليل (2005)، «لماذا تركت الحصان وحيدا، السيرة في إطار الشعر»، **السيرة والمتخيل**، عمان: أزمنة، ص173-222.

الصكر، 1999 الصكر، حاتم (1999)، «قصيدة السيرة»، **مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص140-175.

عبد المطلب، 1988 عبد المطلب، محمد (1988)، «تطور تجربة محمود درويش الشعرية»، **زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص77- 106.

عثمان، 1988 عثمان، اعتدال (1988)، **إضاءة النص**، بيروت: دار الحداثة، ص105-170.

عصفور، 1998	عصفور، محمد (1998)، «محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني»، **زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 107- 124.
العويط، 1991	العويط، عقل (1991)، «القصيدة التراجيدية التي تكتشف الرؤيا»، **الأسوار**، عكا: مؤسسة الأسوار، ص215-225.
العيد، 1987	العيد، يمنى (1987)، «أحمد الزعتر لمحمود درويش»، في **القول الشعري**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص103-114.
الغذامي، 1993	الغذامي، عبد الله (1993)، «عابرون في كلام عابر»، **ثقافة الأسئلة**، الكويت: دار سعاد الصباح، ط2، ص32-84.
فضل، 1995	فضل، صلاح (1995)، «تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش»، **أساليب الشعرية المعاصرة**، بيروت: دار الآداب، ص141-171.
قطوس، 2000	قطوس، بسام (2000)، «المقاربة الأولى، والمقاربة الثانية» **مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث**، عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ص17-98.
قطوس، 1998	قطوس، بسام (1998)، «علائق الحضور والغياب في «شتاء ريتا الطويل»، **استراتيجيات القراءة**، عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ص51-93.
كنفاني، 1998	كنفاني، غسان (1998)، «محمود درويش»، **أدب المقاومة في فلسطين المحتلة**، الأعمال الكاملة، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، م 4، ص109-127.
منصر، 1997	منصر، نبيل (1997)، «من النص الموازي إلى النص»، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص320-333، 347-349، 360- 369.
نصار، 2008	Nassar, Hala (2008), "Exile and the City: The Arab City in the Writing of Mahmoud Darwish", in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p191-214.
النقاش، 1992	النقاش، رجاء (1992)، «أعراس محمود درويش»، «محمود درويش والتكفير الوطني» **ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء**، الكويت: دار سعاد الصباح، ص319-346.
نويفرت، 2008	Neuwirth, Angelika (2008), "Hebrew Bible and Arabic Poetry, Mahmoud Darwish's Palestine- from Paradise Lost to a Homland Made of Word", in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*, edited by Hala, Khamis, Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p167-190.

ياغي، 1982 — ياغي، عبد الرحمن (1982)، «هوامش على قصائد محمود درويش»، **شعراء الأرض المحتلة في الستينيات**، الكويت: شركة كاظمة للنشر والتوزيع، ص55-346.

______، 1998 — ياغي، عبد الرحمن (1998)، «محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق»، **القصيدة الملائكية والجواهرية والدرويشية والقبانية**، عمان: دار البشر، ص103-139.

اليوسفي، 1998 — اليوسفي، محمد (1998)، «عن الشعر ومكائد الطفل»، **زيتونة المنفى**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص31-43.

اليوسفي، 1996 — اليوسفي، محمد (1996)، «أحمد الزعتر محمود درويش»، في **بنية الشعر العربي المعاصر**، بيروت: سراس للنشر، ط3، ص 71-100.

د ـــ مقالات في دوريات

إبراهيم، 1961 — إبراهيم، حنا (1961)، «حول ديوان عصافير بلا أجنحة»، الجديد، ع1، حيفا، ص51-53.

أبو بكر، 1997 — أبو بكر، رندة (1997)، «التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش»، **ألف**، ع 17، القاهرة: الجامعة الأمريكية، ص69-99.

أبو جاموس، 2009 — أبو جاموس، عبد الحكيم (2009)، «محمود درويش ملك الشعر»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص9-15.

أبو خشان، 1999 — أبو خشان، عبد الكريم (1999)، «بين الاغتراب والمنفى الثقافي»، **الشعراء**، رام الله: بيت الشعر، ص121-129.

أبو سنة، 2008 — أبو سنة، محمد إبراهيم (2008)، «فلسطين تفقد شاعرها»، **الهلال**، ع9، القاهرة، ص106-109.

أحمد، 2002 — أحمد، محمد جميل (2002)، «جدارية محمود درويش، حصار العدم»، **أخبار الأدب**، ع460، ص 29.

الأسطة، 1997 — الأسطة، عادل (1997)، «إشكالية الشاعر السياسي محمود درويش»، **كنعان**، ع 87، مركز إحياء التراث العربي في الطيبة، 1997.ص67-80

______، 1998 — الأسطة، عادل (1998)، «حواجز بين جيران»، **كنعان**، ع 90، مركز إحياء التراث العربي، الطيبة، ص61-80.

______، 2001 — الأسطة، عادل (2001)، «محمود درويش ولغة الظلال»، **الشعراء**، ع 12، رام الله: بيت الشعر، ص179-202.

______، 2002 — الأسطة، عادل (2002)، «من ديوان ورد أقل للشاعر محمود درويش»، **الأسوار**، ع 24، عكا، ص161-193.

______، 2003	الأسطة، عادل (2003)، «الشاعر وصياغات نصه محمود درويش مثالا قراءة الأدب قبل تكوينه»، **مواقف**، الناصرة، ص55-74.
______، 2003	الأسطة، عادل (2003)، «النص المربك: عاطف أبو حمادة في كتابه الصورة الفنية في شعر محمود درويش»، **مواقف**، الناصرة، ص75-90.
إسماعيل، 1995	إسماعيل، محمد السيد (1995)، «من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة»، **القاهرة**،ع151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص102-110.
إسماعيل،2005	إسماعيل، عابد (2005)، «شاعر الذات القلقة يصنع تاريخا آخر في اللغة»، **الاتحاد**، 14-10-2005، ص15.
بدر، 2008	بدر، عزة (2008)، «طوق الغزالة»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص122-131.
بدوي، 2008	بدوي، أحمد علي (2008)، «شعره من المنظور الأساسي»، **الهلال**، ع9، القاهرة، ص136-141.
بلاطة، 1997	Boullata, J. Issa (1997), "An Arabic Poem In an Israeli Controversy: Mahmoud Darwish's "Passing Words", *In Humanis, Culture and Language In The Near East*, ed: Asama, Asforaddin and A.H. Matias, Zahhiser, Winora Lake, Indiana Eisenbrauns, p 119-127.
بن عبدا، 1998	Ben Abda-Saloua (1998), "Les Espace De Mahmoud Darwich", *Revue d'etudes Palestiniennes, No. 14.* p 92-103.
توفيق، 1995	توفيق، مجدي أحمد (1995)، «المونولوج والديالوج قراءة في ديوان محمود درويش»، **القاهرة**،ع151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص112-121.
جابر، 2003	جابر، ناصر (2003)، «مفاتيح البنية في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيدا» لمحمود درويش»، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، ع 84، جامعة الكويت، ص37-68.
الجزار، 1995	الجزار، محمد (1995)، «الوعي والشعرية، شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص90- 101.
الجزار، 1999	الجزار، محمد (1999)، «الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند درويش»، **الشعراء**، رام الله: بيت الشعر، ص157 -206.
الجزار، 2002	الجزار، محمد فكري (2002)، «البناء المونولوجي وانشطار الذات»، **فصول**، ع58، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص177-200.
جهاد، 1993	Jihad, Kadhim (1993), "Mahmoud Darwich, Un Traverses Poetique", *Revue D'Etudes Palestiniennes*, No. 49, Automne, p93-99.
جهاد، 1993	جهاد، كاظم (1993)، «محمود درويش أحد عشر كوكبا»، **تكوين**، عكا: دار العربي، ص 130-144.
جهاد، 2009	جهاد، كاظم (2009)، «عزلة الشاهد»، **الكرمل**، ع 90، رام الله، ص75-103.
حداد، 2009	حداد، قاسم (2009)، «في شرفة محمود درويش»، **الكرمل**، ع 90، رام الله، ص118-122.
الحديدي، 1995	الحديدي، صبحي (1995)، «خيارات السيرة واستراتيجيات التعبير»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص26-36.

حديدي، 1999	حديدي، صبحي (1999)، «ماذا يفعل العاشق من دون منفى»، **الشعراء**، فلسطين: بيت الشعر، ص45-69.
حديدي، 2009	حديدي، صبحي (2009)، «استراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى»، **الكرمل**، ع 90، رام الله، ص37-53.
حمزة، 2002	חמזה, חוסין (2002), «המוות בשירת מחמוד דרוויש», חדרים, 14, עמ' 108-111.
حمزة، 2009	Hamzah, Hussain (2009), "The Image of the Mother in the Poetry of Mahmoud Darwish", *Holy Land Studies*, Volume 8, p159-194.
حمودة، 1995	حمودة، حسين (1995)، «مسار النأي مدار الغياب»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص44-53.
حزين، 2009	حزين، صلاح (2009)، «حجر الانتفاضة والأدب الإسرائيلي»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص100-109.
خالد، 2009	خالد، نعمة (2009)، «مشروع درويش الشعري يحضن مشروعه الثقافي الشامل»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص68-73.
خضر، 1999	خضر، حسن (1999)، «طوبى لذهب الروح على يديه»، **الشعراء**، رام الله: بيت الشعر، ص71-75.
الدقاق، 2008	الدقاق، مجدي (2008)، «محمود درويش.. لن تغيب»، **الهلال**، ع9، القاهرة، ص6-11.
دراج، 2009	دراج، فيصل (2009)، «ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش»، **الكرمل**، ع90، رام الله، ص 54-74.
دراج، 2009	دراج، فيصل (2009)، «ملاحظات أولية حول قصيدة الأرض لمحمود درويش»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص20-27. 14-9-2001، ص28-29.
دلة، 2001	دلة، بطرس (2001)، «يوريكا، أو وقفة مع جدارية محمود درويش»، **الاتحاد**،14-9-2001، ص 28-29
الديب، 1996	الديب، كمال (1996)، « توظيف التراث عند الشاعر محمود درويش من خلال ديوانه «أحد عشر كوكبا»، **مجلة جامعة بيت لحم**، ع 15، ص72-110.
سالم، 2008	سالم، حلمي (2008)، «واو الوداع»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص90-97.
سامي، 2001	سامي، سحر (2001)، «التناص الديني في شعر محمود درويش»، **الشعراء**، ع 12، رام الله: بيت الشعر، ص77-104.
سعيد، 1995	سعيد، إدوارد (1995)، «تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية»، **القاهرة**، ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص22- 24.
سعيد، 2009	سعيد، خالدة (2009)، «لا أنا إلا هي»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص63-67.

السلطان، 2002 السلطان، محمد (2002)، «صورة النكبة في شعر محمود درويش»، **مجلة الجامعة الإسلامية**، م10، ع1، غزة، ص153-194.

السمطي، 1995 السمطي، عبدالله (1995)، «محمود درويش ومواقيت القصيدة»، **القاهرة**، ع151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص70-89.

سنير، 2004-2005 Snir, Reuven (2004-2005), "Will Homer Be Born After Us", "Intertextuality and Myth in Mahmud Darwish's poetry in the 1980s" *Al-KARMIL*,Vol 25-26. p17-85.

شاكر،2007 شاكر، تهاني (2007)، «تجليات أسطورة التكوين في ديواني «لا تعتذر عما فعلت» و«كزهر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش»، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، م4، ع 2، ص453-481.

شرارة، 2000 شرارة، وضاح (2000)، «وجها محمود درويش بطلا قوميا ملتحما ومواطنا سياسيا منقسما»، **الحياة**، 24-3-2000، ص16.

الشرع، 1999 الشرع، علي (1999)، «مرايا محمود درويش في هي أغنية وورد أقل»، **علامات في النقد**، جدة: النادي الثقافي، ع33، ص135-156.

الشريف، 2009 الشريف، ماهر (2009)، «رحل الشاعر وهو يحلم بكتابة الشعر الصافي»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص56-62.

شقير، 2009 شقير، محمود (2009)، «محمود درويش السيرة الذاتية بأسلوب مختلف»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص28-38.

الشكر، 2009 الشكر، ديمة (2009)، «إنشاء لغة فلسطين»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص49-55.

شكري، 1995 شكري، غالي (1995)، «محمود درويش، عصفور الجنة أم طائر النار»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص9- 21.

شلبي، 2008 شلبي، خيري (2008)، «في ضفيرة السنبلة»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص62-67.

شلحت، 1999 شلحت، أنطوان (1999)، «جبهة الصراع مع الثقافة الإسرائيلية»، **الشعراء**، رام الله: بيت الشعر، ص131-139.

شلحت، 2009 شلحت، أنطوان (2009)، «محمود درويش - إجازة سريعة في أرض القصائد الأولى»، **أوراق**، ع0، رام الله: دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، ص39-48.

الشنطي، 1987 الشنطي، محمد صالح (1987)، «خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش»، **فصول**، مج 7، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

رمضان، 2008 رمضان، عبد المنعم (2008)، «أنت منذ الآن أنت»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص30-41.

زيدان، 2008 زيدان، يوسف (2008)، «موت اللغة»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص156-160.

زيدان، 2003 زيدان، رقية (2003)، «تحليل قصيدة تموز والأفعى لمحمود درويش»، **الاتحاد**، 14-2-2003، ص13.

صالح، 1996	صالح، فخري (1996)، «لماذا تركت الحصان وحيدا»، **فصول**، مج16، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص239-243.
صالح، 2001	صالح، فخري (2001)، «درويش وصناعة الأسطورة»، **الشعراء**،ع12، رام الله: بيت الشعر، ص131- 139.
صالح،2001	صالح، فخري (2001)، «عن جدارية محمود درويش وعلاقته بقارئه»، **أفكار**، ع 152، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، ص39-42.
صالح، 1995	صالح، محمد إبراهيم الحاج (1995)، «أحمد الزعتر»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 126-153.
طه، 2000	Taha, Ibrahim (2000), “The Power of The Title , Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish”. *Journal of The Arabic and Islamic Studies*, 3, p66-83.
عبد الأمير، 1999	عبد الأمير، علي (1999)، «كيف قاربت الموسيقى شعر درويش»، **الشعراء**، رام الله: بيت الشعر، ص113-119.
عبد الغني، 2008	عبد الغني، مصطفى (2008)، «درويش العربي»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص210-221.
عجينة، 2004	عجينة، محمد (2004)، «حفريات أدبية في شعر محمود درويش: مشروع قراءة في قصيدة «الهدهد»»، **ألف**، ع 24، القاهرة: الجامعة الأمريكية، ص 89-118.
عصفور، 2008	عصفور، جابر (2008)، « الشاعر والمقاومة»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص42-49.
عرابي، 2008	عرابي، أسامة (2008)، «ربيع الشعر»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص198-204.
عراق، 2008	عراق، ناصر (2008)، «النجم»، **الهلال**، ع 9، **القاهرة**، ص190- 193.
عرايدي، 2002	عرايدي، نعيم (2002)، «الجدارية» والحد الأدنى لحوارية الإدراك والحس»، **مشارف**، ع18، حيفا: دار عربسك للنشر، ص184-197.
عرايدي، 1991	عرايدي، نعيم (1991)، «محمود درويش وثورة الشعر»، **الأسوار**، عكا: مؤسسة الأسوار، ص 194-205.
العزب، 2008	العزب، يسري (2008)، «وهل لمثله أن يرحل»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص148-153.
عمرو، 2008	عمرو، نبيل (2008)، «سيادة الرئيس الشاعر»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص12-15.
غالي، 1995	غالي، وائل (1995)، «الحصان يقتحم الأشباح»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص154-164.
غالي، 2008	غالي، وائل (2008)، «الشعر في مقابل الموت»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، 164- 173.
غنايم، 1999	غنايم، محمد (1999)، «شاعر ممتاز واحد يكفي»، **الشعراء**، رام الله: بيت الشعر، ص105-112.
غنايم، 2006	غنايم، ريم (2006)، «التغريب ومحاولة الولوج إلى منطقة الوسط: مجموعة قصائد «أنا» من مجموعة درويش الشعرية «كزهر اللوز أو أبعد»، **الاتحاد**، 26-5-2006، ص25.

فاروق، 1995	فاروق، صلاح (1995)، «الجملة في شعر محمود درويش»، **القاهرة**،ع 15، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص54-60.
فاروق، 1995	فاروق، صلاح (1995)، «قصيدة الشبح- محمود درويش»، **الشعر**، ع 78، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، ص102-108.
فتح الباب، 2008	فتح الباب، حسن (2008)، «شاعر الحب والجمال»، **الهلال**،ع 9، القاهرة، 110-119.
فتحي، 2008	فتحي، إبراهيم (2008)، «مواصلة التجديد والتجريب»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص68-75.
فضل،2008	فضل، صلاح (2008)، «عاشق في حضرة الغياب»، **الهلال**، ع9، القاهرة، 16-20.
فريد، 2008	فريد، ماهر (2008)، «هو والكرمل»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص98- 105.
قطوس، 1995	قطوس، بسام (1995)، « الزمان والمكان في ديوان محمود درويش»، **حوليات الجامعة التونسية**، ع 38، تونس، منوبة: جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، ص 169-214.
حمد، 1996	محمد، رمضان (1996)، «الحداثة في شعر درويش»، **القاهرة**، ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص38-53.
القضاة، 2009	القضاة، محمد أحمد (2009)، «الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش»، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، م6، ع2، ص245-290.
مصالحة، 1995	مصالحة، سلمان (1995)، «لماذا تركت الحصان وحيدا على قدر خيلي تكون السماء»، **مشارف**، القدس، حيفا، ص139- 147.
المقالح، 2008	المقالح، عبد العزيز (2008)، «عندما اشتكى من بعض مواطنيه الشعراء»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص21-23.
منصور، 2008	منصور، خيري (2008)، «الغزال والزلزال»، **الهلال**، ع 9، القاهرة، ص24-29.
منير، 2002	منير، وليد (2002)، «الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس»، **فصول**، ع 58، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص164-176.
مواسي، 1991	مواسي، فاروق (1991)، «قصيدة الهدهد لمحمود درويش»، **الجديد**،ع 7-8، ص62-70.
موافي، 1995	موافي، عبد العزيز (1995)، «ثنائية الأرض/ المرأة وانتهاك المقدس قراءة في ديوان أعراس»، **القاهرة**، ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص62-69.
مهوّى، 1995	مهوى، إبراهيم (1995)، «اللغة مثل فلسطين توحد ما لا يتحد»، **القاهرة**،ع 151، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص122- 125.
ناصر، 2009	ناصر، أمجد (2009)، «محمود درويش وقصيدة النثر»، **الكرمل**، ع 90، رام الله، ص111-117.
نكرو، 1999	Nikro, Saadi (1999), "Madness cannot be thought", *al-Shuara*, the hous of poetry, PALESTINE, P 7-20.

نصرالله، 2005	نصرالله، عايدة (2005)، «جدارية محمود درويش بين اللاهوتية والوجودية»، **الاتحاد**، حيفا،15-8-2005، ص18.
نويفرت، 2009	نويفرت، أنجليكا (2009)، «الوطن في المنفى»، **الكرمل**، رام الله، ع 90، ص107-110.
القاسم، 1991	القاسم، نبيه (1991)، «محمود درويش يقول وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام»، **الأسوار**، عكا: مؤسسة الأسوار، ص 206-214.
هيث، 2009	هيث، ستيفن (2009)،«فعل القراءة وتأزم التمثيل»، **الكرمل**، رام الله،ع90، ص104-106.
ياسين، 2008	ياسين، عبد القادر (2008)، «السياسي»، **الهلال**،ع 9، القاهرة، ص182-189.
يوسف، 2008	يوسف، شعبان (2008)، «ما زال يعلو»، **الهلال**،ع 9، القاهرة، ص161-163.
يوسف، 2008	يوسف، ماجد (2008)، «القضية والشعر»، **الهلال**،ع 9، القاهرة، ص174-177.

ه__ أطروحات

أبو مراد، د.ت	أبو مراد، فتحي (د.ت) **الرمز الفني في شعر محمود درويش (1960- 1977)**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك: كلية الآداب.
بار- أون، 2001	בר-און, כרמית (2001), **מוטיב המוות בשירתו של מחמוד דרוויש כפי שהדבר בא לידי ביטוי בקבציו «أوراق الزيتون» ו «هي أغنية.. هي أغنية»** עבודת M.A, אוניברסיטת תל-אביב.
بديوي، 1995	بديوي، عوض (1995)، **الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.
حجازي، 1994	حجازي، رقية (1994)، **القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث دراسة في شعر التفعيلة**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية: كلية الدراسات العليا.
حمزة، 2009	حمزة، حسين (2009)، **أشكال التناص في شعر محمود درويش**، أطروحة دكتوراة، جامعة تل أبيب.
الزيود، 1998	الزيود، عبد الباسط (1998)، **الصورة وتحولات المعنى عند محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.
الشيخ، 1998	الشيخ، عبد الرحيم (1998)، **(الآخر)، وتحولات الخطاب في شعر محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة بير زيت.
عتوم، 1999	عتوم، مهى (1991)، **تحولات المكان في شعر محمود درويش، (مرحلة ما بعد بيروت 1995-1982)**، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة اليرموك، 1999.
عوض، 1997	عوض، لينة (1997)، **لغة الشعر عند محمود درويش**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

لتكني، 1977 Latkany, Gilis (1977), *Le Drame Palestinien Comme Source D'Inspiration Dans Litterature Arab Contemporairne: La Posiee Palestinieinne De Combat,* Doctorat De Troisieme Cycle, Universitie De La Sarbonne, Nou Relle Annee.

وـــ حوارات

أبو هواش، أبو هواش، سامر، «حوار مع محمود درويش»، http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605

الاتحاد، «عائد إلى حيفا»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

حديدي، حديدي، صبحي، «فلسطين ليست بحاجة إلى أساطير إضافية»، http://www.safsaf.org/08-2009/art/sobhi-hadidi/1.htm

بدر، 1996 بدر، ليانة (1996)، زكريا محمد ومنذر عامر، حوار، **دفاتر ثقافية**، حزيران، يونيو/ ع 3، ص 4-6. (عن النباتات والمكان)

برهومة، 2000 برهومة، عيسى (2000)، حوار، **الوسط**، ع424، 13-19/3/2000. ص55- 56.

برهومة، برهومة، موسى، «ذاهب للقاء شعبي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

بن حمزة بن حمزة، حسين، «لست الناطق الرسمي باسم الشعب الفلسطيني»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

بن شريف، 2008 بن شريف، عبد الصمد.«كنت أقاوم الحصار شعريا»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

بيضون بيضون، عباس، « لو أعدت كتابة دواويني لاكتفيت بخمسة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

بيضون، 1995 بيضون، عباس (1995)، «محمود درويش: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية»، **مشارف**، ع 3،حيفا، ص70-111.

بيضون وآخرون، 2008 بيضون، عباس (2008)، «محمود درويش ليس ضد الحوار»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

التلفزيون المغربي «كنت أقاوم الحصار شعريا، وكلما كتبت سطرا شعرت بأن الدبابات تبتعد مترا»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

دراج، 2008 دراج، فيصل، «اللقاء الأخير مع محمود درويش»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

درويش، 1996 درويش، محمود (1996)، «في مشروعنا الثقافي»، **دفاتر ثقافية**، ع 1، نيسان، ص 3.

درويش، درويش، محمود، «أنا شاعر غير مكرس»، http://ar-ar.facebook.com/note.php?note_id=160574973844&ref=mf

دكروب، 1969 دكروب،محمد (1969)، «مع الشاعر محمود درويش حياتي وقضيتي وشعري»، **الجديد**،ع 3، ص19-27.

رحمان، 2008 Rahman, Najat (2008), "Interview With Mahmoud Darwish: On the Possibility of Poetry at Time of Siege", **Mahmoud Darwish Exile's Poet**, edited by Hala, Khamis, Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, p319-326.

رحوتي، رحوتي، صالح، «كائنا ما كان درويش ذلك القديس الذي أريد له أن يكون»، http://aleftoday.info/

السلطاني، 2008 السلطاني، هناء (2008)، «محمود درويش أنا أول ناقد لنصي الشعري»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

صالح، 2008 صالح، فخري (2008)، «أنا غير راض عن شعري»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

عبد ربه، 1996 عبد ربه، خليل، (1996)، حوار، **عبير**، ع 43، ص 10-18. (نقلا عن الأيام).

عبد ربه، 1996 عبد ربه، ياسر (1996)، حوار، **دفاتر ثقافية**، ع 1، نيسان، ص 4-5.

عنكر، عنكر، حكيم، «شعري تعرض للكثير من القراءات المغرضة»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

عوض، عوض، سميرة، «(جرش) تكرس كأهم المهرجانات الثقافية في العالم العربي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

فصل المقال، حوار، الحلقة السادسة، 22-5/28/ 1997. ص 22-23.

القمحاوي، 1997 القمحاوي، عزت ومحمود الورداني (1997)، حوار، **أخبار الأدب**، 1997/2/9. ص 10-11.

القمحاوي، 1997 القمحاوي، عزت ومحمود الورداني (1997)، حوار، **أخبار الأدب**، 1997/2/16. ص 8-9.

محمود، 2008 محمود، سيد (2008)، «عندما أكتب أترك مطبخي الشعري مفتوحا»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

المزيودي، المزيودي، محمد، «لا يوجد اليوم إلا إله واحد وهو أمريكي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

نجمي، 2008 نجمي، حسن (2008)، «البحث عن القصيدة بين الولادة والصمت»، http://www.al-kalimah.com/data/2009/11/1/default.xml

وازن، وازن، عبدة، «دفاتر محمود درويش في حوار شامل»، http: //www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

يشورون، 1996 ישורון, הלית (1996) , מחמוד דרוויש (ראיון), **חדרים**, 12, אביב, עמ' 198-172.

زـــ مقالات في مواقع ألكترونية

آل سيف، 2008 آل سيف، زهير أحمد سعيد (2008)، «**أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش**»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

إبراهيم، إبراهيم، بشار، «عن صورة محمود درويش السينمائية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/elaf.htm

أبو بكر، أبو بكر، محمود، «درويش هل رحل ولم ننتبه»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

أبو بكر، أبو بكر، ميسون، «محمود درويش في حضرة الغياب»، http://www.daralhayat.com/

أبو دلهوم، أبو دلهوم، «انتحار المعنى، طرح درويشي مثقل بالأسئلة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/alrai.htm

أبو ديب، أبو ديب، كمال، «آخر إطلالة لمحمود درويش في مدينة آرل الفرنسية قبل أسبوعين»، http://www.daralhayat.com/

أبو خالد، أبو خالد، فوزية، «سؤال الخلود لمحمود درويش: كيف أتعلم كتابة الشعر في هذا الهزيع من العمر»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

أبو خليل، أبو خليل، أسعد، « محمود درويش... مديح الشعر العالي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/al-akhbar.htm

أبو سرية، أبو سرية، رجب، «محمود درويش الشاعر المكتمل»، http://www.diwanalarab.com

أبو شاور، أبو شاور، رشاد، «إلى أن تعود إلى البروة مات الشاعر، ولكن شعره باق»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

أبو الشون، أبو الشون، بارقة، «إلى محمود درويش الحجري»، http://www.diwanalarab.com/

أبو عليا، 2008 أبو عليا، عبد الحليم (2008)، «ماذا يريد الصهاينة من شعر درويش؟!»، مجلة **الكلمة** الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

أبو العيون، أبو العيون، يحيى، «طبيعة الصراع مع الآخر لدى الشاعر محمود درويش»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

أبو صخر، أبو صخر، صقر، «جاء إليها من قفص الاحتلال»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

أبي شقرا، أبي شقرا، شوقي، «محمود درويش الجاذبية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

أحمد، أحمد، أولاد، «الليلة الخامسة والعشرون»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الأسطة، 2006 الأسطة، عادل (2006)، «محمود درويش ... وبريخت»، www2.najah.edu

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش والمتنبي»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «في حضرة محمود درويش»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش وأبو فراس: تشابه التجربة»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش في كزهر اللوز أو أبعد»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «هل تورث الأرض كاللغة»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش والدقة»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش وباولو كويلو»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «سلطة اللغة ولغة السلطة»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش: ما نفع القصيدة»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «محمود درويش في جديده»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «بطن الشاعر...بطن القارئ»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «تخليص الشعر مما ليس شعرا»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «في حضرة الغياب»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «درويش في جديده: سؤال الرحيل»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «بين البدايات والنهايات كنفاني ودرويش والقارئ»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «البيت قتيلا»، http://www.diwanalarab.com

__________، الأسطة، عادل، «جدل الشعر والسياسة والذائقة»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «درويش وأثر الفراشة العمى والبصيرة»، http://www.diwanalarab.com/

__________، الأسطة، عادل، «مدخل لقراءة موضوع المدينة في شعر درويش»، http://www.diwanalarab.com/

أغبال، 2006 أغبال، رشيدة (2006)، «الرمز الشعري لدى محمود درويش الرمز الطبيعي»، **علامات**، ع 26، المغرب، موقع مجلة علامات، http://saidbengrad.free.fr/al/index.htm

الأمير، الأمير، سمير، «سيناريو جاهز الحفرة والأفعى»، http://www.diwanalarab.com/

الأنصار، الأنصار، باسم، «حرارته الشعرية شفعت لتجربته»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

بدر، 2008 بدر، علي (2008)، «هوامش الأمة ومنفى المقتلعين»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

برايتنباخ، برايتنباخ، برايتن، «بعض الملاحظات على حياة محمود درويش وأعماله». http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JehatAlkalb/24-11-09.htm

بزي، بزي، يوسف، «شاعر حماستنا الأولى شاعر التباسنا الباقي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/n_almostaqbel.htm

بزيع، بزيع، شوقي، «أية جناية ترتكبونها بحق محمود درويش»،

بزيع، بزيع، شوقي، «الشاعر لا يخطىء... لكن الأخطاء كثيرة»، http://www.daralhayat.com/

بزيع، بزيع، شوقي، «عندما لا يضع محمود درويش لمساته الأخيرة على ديوانه»، http://www.daralhayat.com/

بزيع، بزيع، شوقي، «بيروت خيمتنا بظلها العالي»، http://www.daralhayat.com

بزيع، 2006 بزيع، شوقي، (2006)، «محمود درويش أبعد من زهر اللوز»، http://www.alarabimag.com/common/help.htm

بكر، بكر، مها، «ما الطين إلا الأرض عندما ترق تحت قدميك»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

بن جلون، بن جلون، الطاهر، «محمود درويش النفي إلى القلب»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

بنيس، بنيس، محمد، «في المقاومة المتعددة»، http://www.alquds.co.uk

بنيس، بنيس، محمد، «أفق القصيدة في غنائيات محمود درويش»، http://www.alquds.co.uk/

بوحمالة، 2008 بوحمالة، بنعيسى (2008)، «لا أحد يندم على الحرية»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

بوسريف، بوسريف، صلاح، «الاختيارات الشفوية والجمالية في شعر محمود درويش»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

بولس، بولس، حبيب، «ثلاث محاضرات في شعر محمود درويش»، http://www.aljabha.org/index.asp?i=42343

بيضون، بيضون، عباس، «حديث متأخر عن الشعر مع محمود درويش»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

بيضون، بيضون، عباس، «نشيد الفراغ»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

بيضون، بيضون، عباس، «غناء الخسارة»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

توفيق، توفيق، حسن، «بهرتني قدرته السابقة على تجاوز ما سبق»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

توما، 2005 توما، منير، «أناقة محمود درويش الشعرية في «وصف الزهر اللوز»، http://www.aljabha.org/index.asp?oldlink=

ثابت، ثابت، عبد الله، «ذهنه أم نصه»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

جابر، جابر، عبير، «محمود درويش أزهر شعرا في البحرين»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

جاسم، 2004 جاسم، فاطمة (2004)، «الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكبا) لمحمود درويش»، **الموقف الأدبي**، ع 394، 2004. www.awu-.dam.org

جاسم، 2004 جاسم، فاطمة (2004)، «البقاء/ الرحيل في مجموعة أحد عشر كوكبا لمحمود درويش»، **الموقف الأدبي**، ع 399، www.awu-.dam.org

الجبر، الجبر، خالد، «مات أنكيدو ورحل جلجامش فلا تغتالوه»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الجبر، 2006 الجبر، خالد عبد الرؤوف، «كزهر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش، قصيدة الصوتين والوعي بالتشظي»، http://www.alrai.com/pages.php?news_id=299090

الجبر، 2009 الجبر، خالد عبد الرؤوف (2009)، «قراءة تحقيقية في مجموعة درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»، http://www.alrai.com/pages.php?news_id=299090

جمعة، جمعة، حسين، «محمود درويش وتألق الإبداع»، http://awu-dam.net

الجموسي، الجموسي، عبد القادر، «التجلي الشعري في جدارية محمود درويش»، http://www.diwanalarab.com/

جهاد، جهاد، كاظم، «انتصار الحياة»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

جواد، جواد، غسان، «محمود درويش في عيون الشعراء الشباب الشاعر أم المنقذ»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

جوهري، جوهري، عز الدين، «الصوت اللاحق»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

حاتم، حاتم، يوسف، «محمود درويش في حضرة الغياب»، http://www.annahar.com

حافظ، 2008 حافظ، صبري (2008)، «محمود درويش: لماذا؟»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

حبش، حبش، إسكندر، «محمود درويش في الصحافة الغربية»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

حداد، حداد، محمد، «(محمود) لا تأخذ اللغة وتذهب»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

حديدي، 1998 حديدي، صبحي (1998)، «الناي خيط الروح»، مجلة نزوى، ع 13، 1998. http://www.nizwa.com/

حديدي، حديدي، صبحي، « ناثر الوزن»، http://www.alquds.co.uk

حديدي، 2008 حديدي، صبحي (2008)، «محمود درويش: التعاقد الشاق»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

حديدي، حديدي، صبحي، «التكريم وفعل المقاومة»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

حديدي، حديدي، صبحي، «محمود درويش: أعمال الأرض المحتلة 1960–1970»،
http://latef.net/alnokhbah/forumdisplay.php?f=42

حديدي، حديدي، صبحي، «عائد إلى الجليل»، http://www.alquds.co.uk

حسب، حسب، علاء كعيد، «محمود درويش والتفاصيل الدقيقة للجمال»،
http://www.alquds.co.uk/

حسين، حسين، خالد، «من العنوان إلى النص (قراءة في قصيدة «يطير الحمام»)»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

حمو، حمو، رابعة، «حورية درويش تضيء نجوم كنعان الأخيرة»،
http://www.diwanalarab.com/

حوامدة، حوامدة، موسى، «لا تقتلوه بعد أن مات»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

خضر، خضر، محجز، «محمود درويش في أبد الصبار»،
http://www.diwanalarab.com/

خضر، خضر، حسن، «عشنا في زمنه»،
http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

خليل، خليل، إبراهيم، «لا مراثي للراحل الجميل»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/addustour.htm

الخميسي، الخميسي، أحمد، «محمود درويش والعابرون في كلام عابر»،
http://www.diwanalarab.com/

خميس، 1999 خميس، ظبية (1999)، «قراءة نقدية في ديوان سرير الغريبة»، **العربي**، ع 493، الكويت،
http://www.alarabimag.com/common/help.htm

خميس، خميس، ظبية، «محمود درويش سلام عليك»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الخوالدة، الخوالدة، محمد، «محمود درويش وذاكرة للنسيان»،
http://www.diwanalarab.com/

خوجة، 2001 خوجة، غالية (2001)، «محمود درويش وثنائية الاغتراب والكشف»، **الموقف الأدبي**،ع 361.
www.awu-.dam.org

خوجة، غالية (2008)، حركية «الرؤيا» في «أحمد الزعتر»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

خوجة، 2008	خوجة، غالية (2008)، «محمود درويش وتناغمية الاغتراب والكشف»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml
داوود،	داوود، حسن، «كاتب الملحمة الباحث عن صوته الخاص»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/n_almostaqbel.htm
دراج،	دراج، فيصل، «من اختراع الشاعر إلى هوان التأويل»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm
دراج، 2008	دراج، فيصل (2008)، «محمود درويش: المبدع الذي قام بواجبه قبل رحيله»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml
دراج،	دراج، فيصل، «لا القوة انتصرت ولا العدل الشريد»، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=24
دراج،	دراج، فيصل، «اللقاء الأخير مع محمود درويش»، http://www.annahar.com
داغر،	داغر، شربل، « بين سولسجنتسين ودرويش والمتنبي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm
درويش،	درويش، إبراهيم، «محمود درويش قامة الشعر ترحل»، http://www.alquds.co.uk/
دومة، 2008	دومة، خيري (2008)،«محمود درويش وصاحبه في «مكان البعد»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml
دهيني،	دهيني، علي، «محمود درويش كلمات حياة ولغة موت»، http://www.diwanalarab.com/
ديبو،	ديبو، محمد، «قتل الأب»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm
ذوق،	ذوق، محمد رشيد، «محمود درويش قلب من اللهب»، http://www.diwanalarab.com
رباح،	يحيى، رباح، «ورد الذاكرة وعسل النبوءات»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390
الزعبي،	الزعبي، أحمد، «الرمز في الشعر العربي الحديث»، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=24
الزيودي،	الزيودي، حبيب، «سقوط الحصانة عن الشعر والشاعر»، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=24
سالم،	سالم، حلمي، «محمود درويش يخاصم اسمه»، http://www.daralhayat.com
سالم،	سالم، عادل، «قبلة على جبين المتنبي وحفيده محمود درويش»، http://www.diwanalarab.com/

سرحان، سرحان، هيثم، « أطياف محمود درويش»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/addustour.htm

السرساوي، 2006 السرساوي، محمود (2006)، «محمود درويش: التجربة الشعرية المغايرة والنقد الغائب»، الموقف الأدبي، ع 424، www.awu-.dam.org

السرساوي، 2008 السرساوي، محمود (2008)، «التجربة الشعرية المغايرة والنقد الغائب»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

السروي، السروي، صلاح، «محمود درويش المقاومة بالشعر والجمال»،
http://www.diwanalarab.com/

سعدو، سعدو، أحمد، «أيقونة عشق لمحمود درويش»، http://www.diwanalarab.com

سعدي، سعدي، عمر، «أيها الراحل عنا»،
http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

سقيرق، سقيرق، طلعت، «محمود درويش وجدارية الغياب»،
http://www.diwanalarab.com/

السكاف، 2008 السكاف، ممدوح (2008)، «دراسة نوعية في ضمائر قصيدة محمود درويش»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

سلام، سلام، جاكلين، «الموتى لا يحضرون حفل تأبينهم»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

سلمان، سلمان، طلال، «محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا ذكريات شخصية عن الزمن الأول»،
http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

سلمان، سلمان، طلال، «عن محمود درويش: شيء من السياسة»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

سلمي، سلمي، محمد بكر، «الصورة الفنية في قصيدة (لوحة على الجدار) لمحمود درويش»،
http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

السمري، السمري، وائل، «في حضرة الدراما»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

السيد، السيد، ناظم، «ديوان محمود درويش الذي أثار جدلا ونقاشا واعتراضا وردودا، الأنا والعدو يتصارعان ويتبادلان الرسائل الثقافية»،
http://www.alquds.co.uk/

الشافعي، الشافعي، أحمد، «كان أجمل ما في فلسطين والفلسطينيين والعرب واللغة العربية»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

شاهين، 2009 شاهين، محمد (2009)، «محمود درويش والترجمة»، http://www.alarabimag.com/main.htm

شاوول، شاوول، بول، «رحيل الشاعر الكبير محمود درويش صوت فلسطين العالي»، http://www.almustaqbal.com/

شبلي، شبلي، عمر، «المكان قاب جرح أو أدنى»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

شعث، شعث، نصر، «قراءة في ديوان لا تعتذر عما فعلت»، http://www.doroob.com

شعير، شعير، محمد، «محمود درويش الذي لا يعرفه أحد»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

شعير، شعير، محمد، «محمود درويش،كل هذا الضوء في شاعر واحد»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

شعير، شعير، محمد، «محمود درويش شاعر يستعصي على الاحتواء»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

شرارة، شرارة، وضاح، «محمود درويش، وجمهوره ونحن في الغابة المسحورة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/n_almostaqbel.htm

شفيق، شفيق، هاشم، «في السجال حول ديوان محمود درويش، الشعراء يخطئون أحيانا»، http://www.daralhayat.com/

الشكر، الشكر، ديمة، «لماذا رفض محمود درويش نشر مقالاته الأولى»، http://www.daralhayat.com/

الشكر، الشكر، ديمة، «كيف يصحح محمود درويش نفسه بنفسه»، http://www.daralhayat.com/

الشكر، الشكر، ديمة، «محمود درويش لا يخطىء في الوزن»، http://www.daralhayat.com/

الشكر، الشكر، ديمة، « المكان الذي أصبح طفلا في ديوان محمود درويش»، http://www.daralhayat.com/

الشكر، الشكر، ديمة، «أثر الفراشة وقصائد محمود درويش، يسير نحو اللغة منصفا قصيدة النثر»، http://www.daralhayat.com/

شكشك، شكشك، علي، «محمود درويش، كتاب حنين الأب»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

الشمالي، الشمالي، نضال، «أثر الفراشة.. الموت والحياة يتساويان في حضور الشاعر»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/alrai.htm

الشهاوي، الشهاوي، أحمد، «ورد أكثر لك اليوم وكل يوم»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الشهاوي، الشهاوي، أحمد، «سنوات محمود درويش في مصر»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الشهاوي، الشهاوي، أحمد، «من أوراق خاصة لم تنشر في حياة محمود درويش»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

شومر، 2008 شومر، توفيق أبو (2008)، «الشعر المحمود بذرة خضراء جديدة»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

الشيباني، الشيباني، طارق، «جدارية محمود درويش جدار آخر يسقطه الشعر»، http://www.doroob.com/

الشيخ، 2000 الشيخ، خليل (2000)، «سرير الغريبة قراءة في تشكلات البنية»، نزوى، ع22، مؤسسة عُمان للصحافة، اليمن، www.nizwa.com

الشيخ، 2001 الشيخ، خليل (2001)، «جدارية محمود درويش بين تحرير الذات والتحرر منها»، مجلة نزوى، ع 25، www.nizwa.com

صاغية، صاغية، حازم، «محمود درويش: الشعر هو القضية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

صالح، صالح، فخري، «رحيل محمود درويش، هذه الخسارة للثقافة العربية»، http://www.daralhayat.com/

صالح، صالح، ياسين الحاج، «عن التماهي مع الشاعر في حضرة غيابه»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

صايغ، صايغ، أنيس، «ذكريات»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

صدر الشيخ، صدر الشيخ، فاتن، «أربعون يوما على مصرع الوردة الأخيرة: درويش في زجاجة عطر»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الصفدي، الصفدي، بيان، «محمود درويش على خطى المتنبي»، http://www.alquds.co.uk/

الصفدي، الصفدي، بيان، «ظواهر عروضية في شعر محمود درويش: يا إلهي كيف أنجو من مهارات اللغة»، http://www.alquds.co.uk/

الصكر، الصكر، حاتم، «مداخل مقترحة لقراءة شعر محمود درويش»، http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showSection&id=2&offset=0

________، الصكر، حاتم، «صياغة الألم، استنتاجات أسلوبية من ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)، http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showSection&id=2&offset=0

طلب، طلب، حسن، «لا، لا نحبك ميتا أيها المتمرد على الشعر والحياة»، http://www.daralhayat.com/

طه، — طه، المتوكل، «عن محمود درويش اكتمال الشاعر»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

الطوخي، — الطوخي، نائل، «درويش ودراما العودة»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

عابد، 2009 — عابد، إسماعيل (2009)، «الشاعر المعاند... بين بلاغة الإنشاد وسردية النثر»، http://www.daralhayat.com/

عبد العزيز، — عبد العزيز، يوسف، «قلبه الذي مات من شدة الحب»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/alrai.htm

عبد الفتاح، — عبد الفتاح، وائل، «أسطورة الغرام الصعب»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

عبد السلام، 2008 — عبد السلام، محمد سمير (2008)، «مرح الغياب في « كزهر اللوز أو أبعد»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

عبد القادر، — عبد القادر، محمد، «تجليات الحساسية الشعرية في فضاء الحرية، محمود درويش في أثر الفراشة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/addustour.htm

عبد الكريم، 2008 — عبد الكريم، عبد السلام ناس (2008)، «الهوية وسؤال المصير»، مجلة الكلمة الألكترونية،ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

عبد الهادي، — عبد الهادي، فيحاء، «في حب الشاعر: كل قلوب الناس جنسيتي»، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=24

عبود، — عبود، سلام، «محمود درويش شاعر الثورة البديلة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

عبيد الله، — عبيد الله، محمد، « أثر الفراشة لا يرى أثر الفراشة لا يزول»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/addustour.htm

العرباوي، — العرباوي، عزيز، «محمود درويش الظاهرة الأدبية التي لا تعوض»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

عزاوي، — عزاوي، عبد الوهاب، «ذاكرة تشبه كمائن ليلكية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

عصفور، — عصفور، جابر، «الانتصار الأخير»، http://www.daralhayat.com

عصفور، — عصفور، جابر، « القصيدة تجتلي حضورها»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

عصفور، 2009 عصفور، جابر (2009)، «أثر الفراشة»، مجلة العربي،
http://www.alarabimag.com/main.htm

العظمة، 2008 العظمة، نذير (2008)، «محمود درويش غارسيا لوركا العرب»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.

عطاالله، عطاالله، ناصر، «محمود درويش ورقة الغياب»،
http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

العطار، العطار، فارس، «أسلوبيات محمود درويش»، http://www.diwanalarab.com

العطار، العطار، فارس، «أسلوبيات في شعرمحمود درويش»،
http://www.diwanalarab.com/

عطوان، عطوان، عبد الباري، «محمود درويش الذي عرفت»، http://www.alquds.co.uk

علي، علي، أشرف دسوقي، «لماذا اختلفت مراحل محمود درويش الشعرية»،
http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

علي، علي، بدر خان، «إلى محمود درويش لا تحزن فقد هزمت الموت مرارا»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/n_almostaqbel.htm

علي، علي، عواد، «التنويع الأسلوبي والبنية التعبيرية للقصيدة، قناع أحمد الزعتر»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/addustour.htm

عمر، عمر، أزراج، ملامح تأثير إيليوت على محمود درويش، صلاح عبد الصبور والسياب،
http://elkhabar-hebdo.com/site/news-action-show-id-143.htm

العمراوي، 2008 العمراوي، أحمد (2008)، «الشعر المحمود»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

العمراوي، العمراوي، أحمد، « قراءة في جدارية محمود درويش»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

العمراوي، العمراوي، أحمد، «الشاعر وظله»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

علاء الدين، علاء الدين، شادي، « محمود درويش في نفق التخوين»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

علي، علي، عماد، «محمود درويش شاعر الإنسانية انصف الكورد وقضيته أيضا»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

عياد، عياد، جمال، «الجدارية في تحولها إلى فضاء مسرحي، تحرر روح الشاعر من الجسد والتاريخ»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/alrai.htm

عيلبوني، عيلبوني، خليل، «أول زيارة لمحمود درويش إلى الإمارات»،
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

غالي، غالي، وائل، «خلق محمود درويش الشعري»، http://www.alquds.co.uk

الغذامي، الغذامي، عبد الله، «درويش إنك نصف العرب وأكثر»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

الغزي، 2008 الغزي، محمد (2008)، «الوقوف على حافة الصمت»، مجلة الكلمة الألكترونية،ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

الغول، الغول، أسماء، «اقترابا من جغرافيا محمود درويش»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

فاضل، فاضل، عهد، «طبيعة غير صامتة في الشعر العربي»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

فايدنر، فايدنر، شتيفان، «محمود درويش في ألمانيا»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

فخر الدين، فخر الدين، جودت، «أثر الفراشة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

فضل الله، فضل الله، محمد حسين، «محمود درويش شاعر فلسطين والإنسانية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الفقيه، الفقيه، أحمد إبراهيم، «سيمضي وقت طويل»، http://www.alquds.co.u

القلعي، 2009 القلعي، مصطفى (2009)، «محمود درويش: سيميولوجيا الحصار»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

قرني، قرني، محمود، «قصيدة النثر في أفواه المتقولين باسمه»، http://www.alquds.co.uk/

كتيلة، كتيلة، محمد، «محمود درويش لم يكن نبيا لكنه صاحب رسالة»، http://www.alquds.co.uk/

كموني، كموني، سعيد، «التقديم والتأخير والتوازي، شكل القول»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

كوسكي، كوسكي، بول، «محمود درويش فكر بغيرك»، http://www.alquds.co.uk

كوش، كوش، عمر، «أرضَن الشعر ثم تسامى في التعالي»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

لعيبي، لعيبي، شاكر، «الأيقونة العربية»، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=24

محاميد، 2008 محاميد، خالد (2008)، «بين «أثر الفراشة» و «على محطة قطار سقط عن الخريطة»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

محمد، — محمد، أديب حسن، «بين سردية النثر وإيقاعية الشعر»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

محمود، — محمود، إبراهيم، «الترجمة الشعرية للآخر»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

المدهون، 2009 — المدهون، راسم (2009)، «محمود درويش رحل تاركا قصيدته الجديدة مفتوحة»، مجلة نزوى، ع 59، http://www.nizwa.com

المدهون، — المدهون، راسم، «في وداع محمود درويش»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/n_almostaqbel.htm

المساوي، — المساوي، جمال، «رحل محمود درويش ولم ينه قصيدة الحنين بعد». http://www.alquds.co.uk/

المساوي، — المساوي، عبد السلام، «زمن محمود درويش»، http://www.alquds.co.uk

مروة، — مروة، كريم، « عوالم محمود درويش.. ذكريات وتأملات»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390

المصباحي، — المصباحي، حسونة، «محمود درويش كما عرفته»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

مظلوم، — مظلوم، محمد، «وريث الريادة الوحيد»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

معتصم، 2008 — معتصم، محمد (2008)، «مبدأ المقاومة وأشكالها الشعرية»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21.

معروف، — معروف، مازن، «الأبعاد والعوامل التي صنعت محمود درويش وصنعها»، http://www.alquds.co.uk/

معروف، — معروف، مازن، « قراءة الألم»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

مقدادي، — مقدادي، ظافر، «الرمزية الميثيولوجية في شعر محمود درويش»، http://www.diwanalarab.com/

مغربي، 1995 — مغربي، نسرين (1995)، «الغيم أزرق، الغيم أحمر»، http://www.aljabha.org/index.asp?oldlink=

________، — مغربي، نسرين، «خبايا الأزرار»، http://www.aljabha.org/index.asp?oldlink=

مفرح، 2009 — مفرح، سعدية (2009)، «محمود درويش على هذه الأرض ما يستحق الحياة»، http://www.alarabimag.com/main.htm

الملياني، الملياني، إدريس، «عودة عروضية لآخر أعمال درويش عن حرف الـ «واو» الذي أثار زوبعة في فنجان «الديوان الأخير»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/DaftarAfkar/6-12-09.htm

المناصرة، 2008 المناصرة، عز الدين (2008)، «صداقة ندية عميقة واختلاف وخلاف مشروعان!»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

منصور، منصور، خيري، «الفتى الذي رتق ثوب الأبدية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

الموسى، 1996 الموسى، خليل (1996)، « التناص والإجناسية في النص الشعري»، مجلة الموقف الأدبي، ع 305، دمشق، www.awu-.dam.org

الموسى، 2008 الموسى، خليل (2008)، «من الغنائية إلى الملحمية، ومن الملحمية إلى العالمية»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

مولبوا، مولبوا، جان، « فلسطين كشرط إنساني»، http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=594&ChannelId=12879#

ناصر، ناصر، أمجد، «تأملات وانطباعات في الذكرى الأولى لرحيل محمود درويش حامل عبء الأرض والقصيدة»، http://www.alquds.co.uk/

ناصر، ناصر، أمجد، «محمود درويش وقصيدة النثر»، http://www.alquds.co.uk/

ناصر، ناصر، أمجد، «شاعر المنفى والروح المرفرفة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm

نجار، 2008 نجار، مازن (2008)، «تفشي النثر في الصلوات»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

نجار، 2008 نجار، مازن (2008)، «نحت شعري مع محمود درويش»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

نجم، 2008 نجم، السيد (2008)، « «الأب» في شعر محمود درويش»، مجلة الكلمة الألكترونية، ع 21. http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/default.xml

نجم، 2004 نجم، مفيد (2004)، «محمود درويش المتحصن بالضوء.. الشعر الذي يؤثث أرض الأرجوان»، مجلة نزوى، ع 39. http://www.nizwa.com

نجم، 2009 نجم، مفيد (2009)، «التناص الأسطوري في شعر محمود درويش»، مجلة نزوى، ع 59، http://www.nizwa.com .

نجمي، نجمي، حسن، «كتابة السيرة الذاتية للقصيدة»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/3elajAlmasafah/magazine/naqed-3a.htm

هادف،	هادف، سعيد، «محمود درويش/ شهادة»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390
هديب،	هديب، جهاد، «مرحلة محمود درويش في العاصمة الأردنية»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm
الهلسة،	الهلسة، بسام، «محمود درويش، الحضور والغياب»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm
وازن،	عبده، وازن، « شاعر البدايات الدائمة»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390
وازن،	وازن، عبده، « المخضرم المتجدد صنع حداثته الخاصة»، http://www.daralhayat.com/
الوزاني،	الوزاني، حسن، «شعراء من العالم يحيون محمود درويش»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm
الورواري،	الورواري، عبد اللطيف، «بصدد جماليات الموت في شعر محمود درويش»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390
وهبي،	وهبي، زاهي، «حبر وملح، جديد محمود درويش أجمل من الخطأ»، http://www.daralhayat.com/
وهبي،	وهبي، زاهي، «حبر وملح، محمود درويش: منازلة الموت»، http://www.daralhayat.com/
وهبي،	وهبي، علي أنيس، «محمود درويش القمر المسجّى»، http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Malafat/m_darweesh.htm
يعقوب	يعقوب، أوس داوود، «حكاية شاعر فلسطين أعار إيقاعه لمأساة شعبه فبقي يرصد رحيل الشهداء ويحرسهم»، http://www.abidos.org/montada/viewtopic.php?f=70&t=767&st=0&sk=t&sd=a&start=390
يعقوب،2005	يعقوب، ناصر (2005)، «تجليات المكان في قصيدة «أمشاط عاجية» لمحمود درويش، مجلة البصائر، ع 1،جامعة البترا، الأردن. http://www.uop.edu.jo/download/research/BasaerJournal/history.htm
يلمو،	يلمو، محمد، «محمود درويش ذاكرة مغربية»، http://www.diwanalarab.com/

بين أيوب والسياب

جريس نعيم خوري
جامعة تل أبيب/ الكلية الأكاديمية العربية للتربية- حيفا

الخلاصة

يعتبر استيحاء الشخصيات التاريخية والأسطورية واحدة من أهمّ ظواهر الحداثة في الشعر العربي المعاصر. وكان السياب من أهمّ الشعراء الذين لجأوا إلى توظيف مثل هذه الشخصيات بشكل مكثف ولافت للنظر. والملاحظ على رموز السياب، خاصة في المرحلة الأخيرة من شعره، أنّها شديدة الالتصاق بشخصيته، تعبر عن مشاعره الصادقة بكل وضوح، بحيث تتحول إلى الأنا الناطقة بلسان الشاعر في كثير من الأحيان. وربّما كان رمز أيوب واحدا من أهمّ الرموز التي استخدمها الشاعر خاصة في المرحلة الأخيرة من شعره، فعبّرت بصدق عن آلام الشاعر وتخبطاته النفسية. ومن ينعم النظر في القصائد التي وظف فيها هذا الرمز، يلاحظ أن السياب على اطلاع متعمق على قصة أيوب كما جاءت في الكتب المقدسة وقصص الأنبياء، لذلك رأيناه يحاكي أسلوب التوراة في نقل القصة، إجراء الحوار، عرض الأحداث والتركيز على التطورات الدلالية في القصة ككلّ. المثير في الأمر تحوّل السياب بعد موته المأساوي إلى نصّ بحدّ ذاته، إذ رأينا العديد من الشعراء يقومون برثائه مستخدمين رمز أيوب كبديل موضوعي له، مقتبسين بعض ألفاظه أو أشعاره من أجل إكساب النص «النكهة السيابية» الأصيلة إن صحّ التعبير، وفي رأس هؤلاء الشاعر سعدي يوسف، الذي تقمص شخصية السياب، وتلبّس نفسيتها، فاستطاع أن يخرج من خلال ذلك بنصّ سيابيّ خالص.

مقدمة: الشعر العربي والأسطورة

مرت الحياة العربية بعد الحرب العالمية الثانية بالكثير من التحولات على الصعيد الاجتماعي، السياسي والثقافي، تجلت في ازدياد نشاط حركات التحرير الاجتماعية والسياسية، ممّا تمخض لاحقا عن انتقال الحكم في معظم الدول العربية من الملكي إلى الجمهوري.[1] وهي نقلة في غاية الأهمية، تعكس لنا الرغبة العارمة لدى

---

1 عوض 1967: 3-50، 160-161؛ Badawi 1974: 204.

العربي في التحرر من القيود التي فرضتها الأجهزة التقليدية التي سيطرت على كافة نواحي الحياة. هذه الرغبة في التحرر الاجتماعي والسياسي رافقها نشاط أيضا في المنظومة الأدبية، انعكس من خلال ازدياد العناية بالأدب الشعبي، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير الأدبي عامة.[2] وكان أبرز ما تمخض عنه هذا النشاط الأدبي ظهور شكل جديد من أشكال الشعر عرف باسم «الشعر الحرّ»، الذي بدأ تدريجيا باحتلال مركز المنظومة الشعرية عوضا عن القصيدة التقليدية.[3] هذا التحول على صعيد الشعرية العربية كان له أثر هامّ في تحول مسار الشعر العربي قلبا وقالبا، إذ لم يقتصر التحديث على شكل القصيدة فحسب بل تعداه إلى أسلوبها العام ومضمونها وتقنياتها الفنية. «سقوط جدران» القصيدة التقليدية، أو تحرر القصيدة من قيود القافية ونظام البيتية، فتح الباب على مصراعيه لتدفق المواد الثقافية إلى الداخل، وتفاعلها مع الأساليب الشعرية الأصلية. فقد شهد الشعر العربي منذ ازدياد العناية بالشعر الحرّ اهتماما متناميا بالتراث العربي والإنساني العامّ، وانفتاحا جليا على سائر الأجناس الأدبية في المنظومة الأدبية ككلّ. وقد تجلى ذلك من خلال الإكثار من توظيف الرموز الثقافية في الشعر، واستخدام تقنيات القصّ وغيره من الأنواع الأدبية استخداما واسعا لم يشهد الشعر العربي مثيله من قبل.[4]

لماذا أيوب؟

يعتبر أيوب واحدا من أهمّ الرموز الثقافية التي استخدمها الشاعر العربي الحديث، وتكمن أهمية هذه الشخصية في كونها جزءا من الموروث الحضاري العربي، انتقلت من المعتقد الديني المحض إلى حيّز المعتقد

2 عن نظرية «المنظومات المتعددة» التي طورها الباحث إيفن زوهر، راجع: Even-Zohar 1990: 27؛ قارن: Khoury 2006a: 109؛ خوري 1999أ: 15-16 (الهامش)؛ خوري 1999ب: 97-101؛ Khoury 2006c: 95.

3 يرفض شكري نسبة ابتكار الشعر الحر لنازك الملائكة (1923-) ويعتبره ابتكارا جماعيا، ساهمت الظروف العامة في بروزه بعد تجارب ومحاولات عديدة (شكري 1968: 204 ؛ قارن: شكري 1971: 65)؛ عن «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» راجع: نازك الملائكة 1965: 37-50. كما تجمل الجيوسي التطورات الأساسية في الحياة العربية على المستوى الثقافي، الاجتماعي، والسياسي، والتي ساهمت في نشأة هذا الشعر، فإذا بها ستّ أساسية: 1. الترجمات وأثر إليوت، 2. التحولات السياسية خاصة بعد النكبة، 3. اتساع ثقافة الشاعر بحيث يعجز المبنى القديم عن حملها، 4. حركات التحرر العربية، 5. الاشتراكية ومبادؤها الشعبية، 6. نمو فنون النثر وتأثر الشعراء بها. وهذه المسببات تضافرت معا في خلق الحاجة إلى التجديد (راجع: Jayyusi 1977، vol. 2: 567-568)؛ قارن: التونجي 1968: 160-161؛ الخياط 1970: 111-113؛ النويهي 1971: 9-10، 469-470؛ Badawi 1975: 226؛ Moreh 1976: 267-268؛ Saif 1976: 29-30؛ الكبيسي 1978: 17؛ الكتاني 1982، ج 2: 988؛ مكي 1986: 151-152 ؛ حافظ 1985: 250-251؛ حدّاد، علي 1986: 66-69، 189؛ الشقيرات 1987: 61-62؛ العالم 1988: 32؛ الكركي 1989: 15؛ شرف 1991: 18-19؛ النقّاش 1992: 524؛ قبّاني 1993، ج 5: 367؛ Allen 1993: 90؛ الكبيسي 1988: 139؛ توفيق 1997: 254-256؛ فتح الباب 1997: 62-63؛ حدّاد 1998: 59؛ حلّوم 2000: 37؛ وادي 2000: 10، 19؛ عباس 2001: 50-53.

4 راجع: نازك الملائكة 1965: 29-31؛ Koury 2008: 311؛ الغربي 1986: 12 (عن السياب في مقدمته لديوانه **أساطير** الصادر سنة 1950)؛ الغربي 1986: 84-85 (عن السياب في حوار معه سنة 1956)؛ الديب 1962: 18، 20؛ التونجي 1968: 160-161؛ النويهي 1971: 129-130، 145، 467-468؛ العالم 1988: 33-34؛ جبران 1989: 65، 83 (وهنا يتحدث عن استفادة رواد الشعر الجديد من الخواص الأسلوبية للقصة القصيرة)؛ جبران 2003: 5؛ أبو مراد 2004 (عن درويش وتأكيده على أهمية الشعر الجديد في إتاحة الفرصة أمام الشاعر للمزج بين الفنون المختلفة وتوظيف الرمز على نطاق واسع)؛ Badawi 1975: 225؛ Moreh 1976: 213، 236-237، 264-265؛ Sulaiman 1984: 97؛ حدّاد، علي 1986: 75، 251؛ قميحة 1987: 18؛ الشقيرات 1987: 72؛ Jayyusi 1992: 149؛ فتح الباب 1997: 240؛ توفيق 1997: 310؛ Deyoung 1998: 193؛ شراد 1998: 293-300؛ وادي 2000: 11.

الشعبي، وأضحت من أهمّ الشخصيات التراثية التي حفظتها الذاكرة الشعبية. هذا إن دلّ فيدل على شدة ارتباط هذه الشخصية بالوجدان الشعبي ورسوخها في منظومة المعتقدات الشعبية، لقدرتها على التواصل مع مكونات الشعب الفكرية، أحلامه، نزعاته ورغباته. وقد برزت أهمية هذا الرمز الوجدانية في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات خاصة بعد الهزيمة التي مني بها العرب، والمآسي التي تعرضوا لها. الشاعر العربي في هذه الفترة بدأ يميل إلى الالتزام بقضايا الشعب أكثر فأكثر، ممّا أدى إلى صراع مرير بينه وبين السلطة جلب معه الكثير من المعاناة. في ظلّ هذه الظروف فرضت شخصية أيوب نفسها كمعادل موضوعي (objective correlative)[5] هامّ في الأدب العربي عامة والشعر على وجه الخصوص، يعمل، بالإضافة إلى طاقته الإيحائية التي تغني النصّ، على خلق نوع من الألفة والتواصل بين القارئ والنصّ.

شخصية أيوب في المصادر الدينية

من المفيد، قبل أن نخوض في تحليل الأنماط المختلفة لشخصية أيوب في الشعر الحديث، أن نعود إلى المصادر الأصلية التي استلهم منها الشعراء هذه الشخصية، ألا وهي المصادر الدينية. ففي التوراة هناك سفر كامل رويت فيه قصة أيوب عبر اثنين وأربعين إصحاحا،[6] ويمكن أن نقسم المادة فيه إلى ثلاثة أقسام أساسية: 1. حالة أيوب قبل تجربة الشيطان له: إذ كان في أسعد حال، يملك الكثير من المال والبنين، وبركة الله كانت عليه وعلى أهله جميعا، لأنه آمن بالله إيمانا ثابتا، وجاء وصف هذه المرحلة في جزء من الإصحاح الأول فقط. 2. حالة أيوب بعد أن سمح الله للشيطان بتجربته. وهذه المرحلة لها حصة الأسد في السفر، إذ تمتد من وسط الإصحاح الأول حتى وسط الإصحاح الأخير، ويمكننا أن نقسم المادة فيها، بموجب المضمون، إلى خمسة موضوعات رئيسية: أ. وصف حالة أيوب الجسدية والنفسية نتيجة المآسي التي تعرض لها، والتشديد على موضوع تخلي أهله وأصدقائه عنه. ب. أقوال أيوب ومناجاته لنفسه، وتتضمن تذمره، نواحه، فلسفته اللاهوتية، استرجاعه ذهنيا ما كان عليه من نعيم وعتابه لله. ج. حثّ زوجة أيوب له أن يجدف على الله لأنه سمح بوقوعه بهذه المآسي، وإصرار أيوب على التمسك بالإيمان والثقة بالله. د. حديث بعض أتقياء الله مع أيوب تعزية، من جهة، وعتابا له لتفوهه بما يشكك بقدرة الله، وموعظتهم له في شؤون الحياة والقدرة الإلهية. هـ. صلاة أيوب إلى الله، وفيها نوع من العتاب، إذ يطلب أيوب فيها من الله أن يميته، ويظهر من خلالها مدى يأسه وشعوره باستحالة النجاة. بالمقابل نلاحظ توبيخ الله لأيوب وتأكيده على عظمته وقدرته التي تفوق كل تصور مقابل قصر نظر الإنسان وقلة صبره وضعف حكمته. وهنا يتحول أسلوب السفر ليصبح أقرب إلى الشعر رقة وتلميحا وتصويرا.[7] وفي نهاية هذه المرحلة نشهد تذلل أيوب لله وتوبته، ورضى الله عنه. 3. حالة

5 كان الشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت (1888-1965) أوّل من استخدم مصطلح «المعادِل الموضوعي» (objective correlative) وذلك في مقالة له نشرها سنة 1919، تناول فيها مسرحية **هاملت** لشكسبير (1564-1616). حيث أكّد أنّ «الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فنيّ هي في إيجاد المعادل الموضوعي؛ بكلمات أخرى، مجموعة أشياء، وضع ما، سلسلة أحداث وجب أن تشكل معادلة لتلك العاطفة الخاصة» Eliot 1965: 102؛ قارن: لؤلؤة 1980: 27-9؛ فتحي 2000: 221.

6 راجع: "Job", *Holy Bible- New International Version*: 833-875

7 راجع مثلا الإصحاح السابع، من العدد السابع حتى 21.

أيوب بعد اجتيازه التجربة بنجاح: فقد ضاعف الله له كل ما كان له من قبل، وأعاد إليه أصدقاءه وأهله، ورزقه البنين والبنات، وذلك لتمسكه بإيمانه.

أمّا في القرآن الكريم فقد وردت قصة أيوب مختصرة جدا، وذلك في سورة الأنبياء (آيتان)[8] وسورة ص (أربع آيات)،[9] ويتجلى من خلالها أيوب رجلا تقيا مؤمنا بالله، وقد باركه الله على ذلك، وجازاه على صبره بأن عوضه ما فقده.

أيوب في قصص الأنبياء والفكر الشعبي

انتقلت شخصية أيوب، كما قلنا، من المصدر الديني لتتحول إلى شخصية شعبية، تروى عنها القصص، وتضرب فيها الأمثال، وتظهر في الأغاني الشعبية على نحو واسع، بحيث أضحت واحدة من أكثر الشخصيات الشعبية انتشارا، وأكثرها ظهورا في الخيال الشعبي وفي الأدب العربي عموما. وربّما لعبت قصص الأنبياء التي نقلها المؤرخون والفقهاء المسلمون دورا هاما في نشر قصة هذه الشخصية الدينية، خاصة لما فيها من تفاصيل ساهمت في تقريب الشخصية من الخيال والنفسية الشعبيين. ومن خلال تلك النصوص يمكننا أن نستنبط ستة محاور أساسية في قصة أيوب: 1. غناه الواسع قبل الابتلاء؛ 2. تسلّط إبليس عليه بإذن من الله، وفقدانه كل ما يملك، وابتلاؤه بالمرض بحيث لم يسلم سوى قلبه ولسانه وعقله؛ 3. نبذ قومه له وانعزاله عنهم؛ 4. صبر زوجته وعنايتها به؛ 5. عدم كفره بالله بل تمجيده الدائم؛ 6. شفاء الله له وتعويضه أضعاف ما فقد بطريقة عجائبية خرافية.[10] وهي كما نلاحظ نفس الخطوط التوراتية للقصة، مع بعض الاختلافات في التفاصيل.

هكذا أضحت قصة أيوب معروفة في كافة أنحاء العالم العربي، وتروى بأشكال وصيغ مختلفة من بلد إلى آخر، ومن عصر إلى عصر، مع الحفاظ على جوهرها، والتنويع في أسلوب سردها والتغيير في بعض تفاصيلها الجانبية. تناقلها الشفوي، واحتلالها مركزا جوهريا في الخيال الشعبي، وتداولها الدائم، وقبولها للتغييرات الدائمة، بالإضافة إلى انسجامها مع الوجدان الشعبي، وتحولها إلى جزء من مركبات المنظومة الحضارية الشعبية للمجتمعات العربية، يؤكد ذلك كله تحولها إلى قصة شعبية نموذجية. وقد أكثر الشعراء من توظيفها للتعبير عن آلامهم الخاصة أو آلام شعوبهم، ممّا ظهر أثره على أسلوب القصيدة عامة وأجوائها، في كثير من الأحيان، كما سنوضح من خلال النماذج المنتقاة في الدراسة.

هذه الدراسة

تحاول هذه الدراسة متابعة رمز «أيوب» في الشعر الحديث مع التركيز على أنماط الشخصية كما أرادها الشاعر العربي، ودلالتها الرمزية، والتقنيات المستخدمة في توظيفها، بالإضافة إلى فحص مدى إسهامها في إغناء الطاقة التعبيرية للنصّ. والقسم الأوفى من هذه الدراسة مخصص لشعر بدر شاكر السياب، وللشعر

8 راجع: **القرآن الكريم**، «سورة الأنبياء»، الآيتين: 84-83.

9 راجع: **القرآن الكريم**، «سورة ص»، الآيات 44-41.

10 راجع: ابن كثير 1991: 7-241؛ قارن: الطبري 1964، ج 1: 5-361.

العربي الذي كتب في رثاء السياب، فمن الملاحظ أنّ رمز أيوب في هذا الجانب من الشعر العربي يأخذ أبعادا مختلفة ومتنوعة، ودلالة الرمز فيه غنية ومتشعبة.

بقي أن نقول إنّ ترتيب المواد هنا جاء وفق نوعية العلاقة بين النص المستدعي والنص الأصلي المستدعى، متدرجين من العلاقة الأبسط (متمثلة بالإلماع) إلى الأكثر تعقيدا.

أيوب في الشعر الحديث- تقديم

يعتبر السياب (1926-1964) واحدا من أشقى الشعراء العرب عامة وشعراء العصر الحديث خاصة. فقد عانى من ظروف حياتية صعبة، حين توفيت أمّه وهو في السادسة من العمر، فانتقل لرعاية جدته التي توفيت هي الأخرى، ثمّ تعرّض، في مقتبل العمر، للكثير من المضايقات والتحرشات السياسية، خاصة من أعضاء حزبه السابق (الشيوعي). كما حلّ به مرض من النوع النادر، قضى عليه ببطء شديد، وكان الشاعر خلال ذلك يعاني من ضعف شديد في ساقيه ونحول في جسده وآلام شديدة في أنحاء الجسد الناحل، حتى أقعده المرض، ثمّ أصيب بشرخ في عظم الفخذ توفي على أثره وهو في الثامنة والثلاثين من العمر.[11] هذه الظروف التي كان معظم الشعراء المعاصرين للسياب على اطلاع عليها أدّت إلى شيوع ظاهرة برزت في الستينات خاصة أسميها «أيوب السيابي». ارتبطت شخصية أيوب بالسياب ارتباطا شديدا، فاستخدم الشاعر نفسُه هذه الشخصيةَ كناية عن نفسه في قصيدتين تحت عنوان: «سفر أيوب» و «قالوا لأيوب» من مجموعته **منزل الأقنان** (1963). كما رثى بعض الشعراء السياب مستخدمين الرمز نفسه في التعبير عن معاناة هذا الشاعر، أذكر منهم سعدي يوسف (1934-) في قصيدته «مرثية» من مجموعته **قصائد مرئية** (1965)، وسميح القاسم (1939-) في قصيدته «مرثية بدر شاكر السياب» من مجموعة **دمي على كفي** (1967). من المثير أن نقارن بين «أيوب السياب» من وجهة نظر السياب، و «أيوب السياب» من وجهة نظر هذين الشاعرين.

معظم الشعراء الآخرين وظفوا شخصية أيوب كرمز لهم، أو ككناية عن الألم الشديد مع الصبر الجميل، ونقوم هنا بعرض نماذج من أنماط التوظيف هذه كلّها. يشار هنا إلى أنّه بعد إنعام النظر مليا في شعر أهمّ الشعراء العرب في العصر الحديث، ومتابعة رمز أيوب فيها، اتضح أن ملامح شخصية أيوب وخطوط قصته الشعبية الأساسية، في الغالب الأعمّ، لم يطرأ عليها أي تغيير، فلم نر «أيوب» شخصية أخرى غير الشخصية الشعبية المتعارف على سماتها. لم يحوّل الخيال الشعري هذه الشخصية مثلا من شخصية مستسلمة خاضعة إلى شخصية متمرّدة قوية، أو من شخصية مؤمنة إلى حدّ التوكّل الشديد إلى شخصية

11 إذا تابعنا رسائل السياب لأصدقائه وأقربائه وبعض القيمين على دور النشر والمجلات نلاحظ أنّ الطابع الغالب عليها هو التعبير عن الحرمان وضنك العيش والفاقة إضافة إلى المعاناة بسبب المرض وغيره (راجع، على سبيل المثال: السامرائي 1994: 167، 175، 180، 182، 186، 188-190، 197، 206-210). عن شعوره باقتراب أجله راجع: الغرفي 1986: 14، 165-166. عن رحلته مع المرض والعذاب راجع: عباس 1983: 345-367؛ توفيق 1997: 105-116؛ زايد 1997: 90؛ كريم 2000: 173-174. عن اضطهاده وحياة البؤس التي كان يحياها راجع: التونجي 1968: 9، 77؛ جبرا والبصري والطاهر 1973: 101؛ علوش 1977: 38، 51؛ عباس 1983: 89، 92، 340؛ الشقيرات 1987: 65؛ بنيس 1990، ج 3: 262-264؛ علوش 1995أ: زز، ل ل، أأأ؛ علوش 1995ب: 38؛ توفيق 1997: 79-112؛ حداد 1998: 19، 23-24؛ 187 :Deyoung 1998؛ جعفر 1999: 23-25.

كافرة مادية لا تؤمن إلا بقواها الذاتية. فرغم التحولات المادية، وتطور النظريات الإنسانية، وشيوع الأفكار والفلسفات الوجودية التي تنصّب الإنسان إلها وحيدا في هذا الكون، إلاّ أنّ شخصية أيوب، في الغالب الأعمّ، لم يطرأ عليها أدنى تغيير في هذا الاتجاه. التغييرات الطفيفة التي حدثت على هذه الشخصية وقعت على بعض التفاصيل الجانبية، وذلك في ما يتوافق مع ظروف الشاعر الخاصة، كأنّ يعمل الشاعر على **عصرنة** شخصية أيوب. يبدو أنّ عمق الألم والصبر الذي تعبر عنه هذه الشخصية جعل من الصعب جدا على الشاعر أن يفكّر في تحويلها إلى النقيض، من ناحية، ومن ناحية أخرى يبدو أن الشاعر قد أدرك أنّه من الصعب تحطيم تلك الشخصية المرتبطة عقائديا ووجدانيا بنفس القارئ وذاكرته، واستبدالها بنقيضها أو بشخصية بديلة تحمل بعض السمات المختلفة. فشخصية أيوب، كما جاءت في القصص الشعبي، ما زالت شخصية نموذجية لا غنى عنها بصفاتها وسماتها الإنسانية الأصلية، تحمل طاقة تعبيرية وتخييلية هائلة لا بديل لها في غناها. من ناحية ثانية، يميل الشاعر العربي عامة إلى البحث عن الاستقرار والراحة، وإيصال القارئ أيضا إلى مثل هذه الراحة. فكلا الشاعر والقارئ العربيين يرى نفسه إنسانا معذبا محروما، يعاني من هضم الحقوق ومصادرة الحريات والقمع، مضطرا إلى الصبر كأيوب، ويعيش في حالة عجز فردي وتخلف وعجز حضاريين. ووسط ذلك هناك حاجة ماسة إلى شخصية تضاهي عذاباتها عذابات الشاعر والقارئ معا، بحيث تشكل وسيلة للتخفيف من الألم، من خلال التعاطف والتضامن معها، وبالتالي التماهي فيها، ومحاكاة قناعاتها النموذجية. لذلك بقيت شخصية أيوب رمزا نموذجيا للصبر مع العذاب، والإيمان الثابت مع التجارب الأليمة، يصعب على الخيال الشعبي أن يحرفها عن مسارها، أو يطعن بحقيقتها، لما في ذلك من أثر سلبي على النفسية الشعبية، يعمّق جرحها ويدفع عنها سبل التخفيف من العذاب بالصبر والإيمان.[12] نقض هذه الشخصية إذن أمر ليس باليسير، وهو يتطلب جرأة من قبل الشاعر، وقدرة على صياغة الشخصية صياغة جديدة مقنعة.

ومع ذلك فبعد مطالعتنا دواوين شعراء المتن رأينا شاعرا واحدا حاول أن يفعل ذلك بشكل جليّ وواضح في اثنتين من قصائده، هو سميح القاسم، ونقوم هنا بمعالجة هاتين القصيدتين، وتحليل مدى نجاحهما في تقديم شخصية «أيوب الجديد» هذه.

12 ألهمت شخصية أيوب الكثير من المفكرين، علماء النفس، الفلاسفة وغيرهم، فحاولوا تحليلها، والوقوف على علاقتها بالذات الإلهية، والكشف عن أسباب تعرضها لكل هذه المحن، وتحليل تصرفاتها، أقوالها ومشاعرها في ظلّ هذه الظروف الخاصة. في رأس هؤلاء كان الباحث والمفكر «يونغ» (Jung) (1875-1961) الذي يحاول في كتابه *Answer to Job* أن يحلل قصة أيوب من زاوية نظر مسيحية فلسفية. يعتقد يونغ أنّ ما حدث لأيوب هو محاولة من الله لبيان جبروته ومجده الصافيين بعيدا عن رحمته وتعاطفه. ويرى يونغ أن الله تأثر جدا بإيمان أيوب وسموّ أخلاقه ممّا قاده إلى نوع من التوازن: إلى جانب القوة وجب أن يتحلى بالرحمة والعاطفة تجاه مخلوقاته، إلى جانب التعامل بصرامة، وإعمال القانون مباشرة لدى ارتكاب أدنى خطأ وجب أن تكون الشفقة والرحمة والتلطف. من خلال تجربة أيوب، كما يقول يونغ، اتضح أنّ «أيوب ارتفعت مكانته الأخلاقية فوق مكانة الله نفسه»، وهو أمر أنشأ حافزا لدى الله لمعرفة سرّ هذا الرقي لدى مخلوقه، مما حدا به أن يصبح إنسانا، ويخوض بنفسه تجربة البشر في الألم، الصبر، الإيمان وغيرها، كنوع من التحول والتطور في الشخصيةالإلهية، من العدل الصارم، إلى الرحمة والتعاطف إلى جانب العدل، وبالتالي لنوع من التعالي والسمو النفسي. راجع:
Jung C.G. Jung. *Answer to Job* (London: Routledge Classics, 2002) 52.

توظيف شخصية أيوب كإلماع (allusion)

كثير من الشعراء يستدعون بعض الشخصيات الشعبية استدعاء عابرا، فتقوم بدورها في القصيدة، مثيرة بعض التداعيات السريعة في ذهن القارئ، ثمّ ينتهي أثرها، فلا تشكل وحدة أساسية من وحدات النص المضمونية أو البنائية. وهو أبسط أنواع التوظيف، يعتمد فيه الشاعر اعتمادا أساسيا على **استثارة** مخزون الذاكرة الشعبية كاملا، من خلال ذكر الشخصية بشكل عابر، وهذا أشبه بالشرارة، إن صح التشبيه، التي تشعل هشيما كاملا. فالشخصيات الشعبية تتمتع بمكانة خاصة في الذاكرة الشعبية، وتحيط بها الكثير من القصص والأخبار التي أضحت جزءا لا يتجزأ من مكوناتها ومقوماتها، بحيث يكفي أن يستدعي الشاعر هذه الشخصية حتى تستثار حولها كل تلك القصص والمواد الشعبية الجاهزة. وهنا تبرز أهمية الإلماع من حيث إنّه لفظ واحد، لكنه مخزون كبير من المواد والقصص ذات الدلالة الهامة، التي تلقي بظلالها على النص ككلّ. فالإلماع، إذن، يعمل على **التكثيف** وحشد الكثير من المعاني والدلالات في كلمة واحدة تُذكر بشكل عابر.[13] في قصيدته «حبيبتي ومدينتنا» من مجموعة **قرآن الموت والياسمين** (1971) يقول القاسم:

مطر على ريح... ووجه حبيبتي
ماضٍ يفيقُ وحاضرٌ يتنبأُ
وأنا أدفئها بضمّة ساعدي
خجلانُ... أسوأ من عذابي، أسوأُ
يا صبرَ أيّوبَ استعرتكَ حقبةً
فمتى يعود دمي... ولحمي يبرأُ؟[14]

القصيدة ذات نزعة تقليدية غنائية: أبيات ذات وزن واحد وقافية واحدة على امتداد القصيدة، يعبر الشاعر فيها عن ذاته ومشاعره بشكل واضح ومباشر، وتكاد تخلو من العنصر الدرامي. لا يظهر في القصيدة أي أثر للأسلوب القصصي، ووسط هذا يغدو الإلماع إلى شخصية أيوب **عابرا ثابتا** ليس فيه أيّ تصرّف أو

13 معظم الباحثين العرب يسمون هذا النوع من العلاقات النصية «الإشارة»، ولكن نظرا لتشعب دلالات هذا المصطلح وبالتالي غموض معناه، آثرت استخدام مصطلح الإلماع، مستفيدا من دراسة أجراها الباحث جابر قميحة استخدم فيها هذا المصطلح، وأخرى أجراها الباحث سليمان جبران (راجع: قميحة 1987: 50؛ جبران 1989: 223). كدون (Cuddon) يعرف الإلماع كما يلي: «إحالة غير مباشرة لعمل أدبي أو فني، أو لشخصية ما أو حدث. وهي تقنية تهدف إلى لفت انتباه القارئ وحثّه على مشاركة الكاتب [في إنجاز النص]. ويمكن للإلماع أن يثري النص بارتباطات مختلفة، مما يزيد في عمقه» (Cuddon1998: 27؛ قارن: حدّاد 1986: 86؛ قميحة 1987: 50؛ Miner 1993: 39؛ أبو حنّا 1994: 236-7؛ العلاق 1997: 132؛ حدّاد 1998: 122؛ فتحي 2000: 51. بن بورات (Ben-Porat) بدورها تعرف الإلماع على أنّه: «نشاط مُتزامن لنصين»، لذلك فهي تعتبر الإلماع «بنية من قوالب متناصة» من جهة، ومن جهة أخرى: «إشارة توجيهية» (راجع: Hebel 1991: 136؛ قارن: בן-פורת 1985: 172).

14 القاسم 1991أ، ج 1: 516.

تحويل، وليس له أي أثر يذكر على شكل القصيدة أو أسلوب التعبير فيها.[15]

عبد الوهاب البياتي (1926– 1999) هو الآخر يستدعي شخصية أيوب استدعاء ثابتا، مضيفا بعض التقنيات الأخرى على الاستدعاء. ففي قصيدته «بكائية إلى شمس حزيران» من مجموعته **عيون الكلاب الميتة** (1969) يلمّح الشاعر إلى معاناته في ظل الاستبداد والظلم والهزائم السياسية فيقول:

حاملين الوطن المصلوب في كفٍ
وفي الأخرى الترابْ
آه لا تطرد عن الجرحِ الذبابْ
فجراحي فمُ «أيوبَ»
وآلامي انتظارْ
ودم يطلب ثارْ[16]

يذكر الشاعر أيوب بشكل عابر، دون أن يحوله إلى رمز جوهري في القصيدة، بل يكتفي بجعله جزءا من مجموعة عبارات تصوّر ألمه الخاصّ، وحذف هذا الجزء لا يؤثر على الدلالة ولا ينقص من معنى القصيدة ومضمونها. أيوب في القصيدة هو **إلماع** إلى أيوب القصة الدينية، فإذا تابعنا الألفاظ التي تسبق هذا الإلماع أو تأتي بعده، نراها جميعا ترتبط به وتنسجم معه: الجرح، والذباب، والآلام، والدم. وهي إشارات إلى القروح والأمراض التي حاقت بأيوب أثناء التجربة كما ورد ذكرها في التوراة.[17] أمّا تقنيا فقد استفاد الشاعر ممّا يوحيه هذا الإلماع للمبالغة في تصوير شدة معاناته، وقد وظّف الإلماع هنا على شكل **تشبيه بليغ**، حين شبّه جرحه بفم أيوب، حاذفا أداة التشبيه ووجه الشبه.[18] تشبيهه الجراح بفم أيوب له دلالة عميقة هنا، ذلك أنّ الفم هو الشاهد لهذا الألم والمصرّح به، وهو الذي يطلق صوت هذا الألم ويعبّر عنه تعبيرا مباشرا وفعليا، فجراح الشاعر إذن تشهد وتصرّح بآلامه التي تضاهي آلام أيوب، فهي تصيح كما صاح أيوب نفسه.

محمود درويش (1941– 2008)، أيضا يستدعي شخصية أيوب **استدعاء ثابتا**، فيوظّفها **كإلماع** يرمز إلى الصبر، لكنّه لا يكتفي بهذا، بل يقوم أيضا بما يسمى **عملية الحذف** (**substraction**) من النصّ الشعبي، من

15 لمزيد من النماذج الشبيهة التي وظفت فيها بعض الشخصيات الشعبية على شكل إلماع عابر، راجع: البياتي 1972، ج 1: 674 (مار جريس)؛ قباني 1993، ج 2: 198 (الخضر)؛ قبّاني 1993، ج 3: 277 (أيوب)؛ درويش 1997، ج 1: 143 (رضوان).

16 البياتي 1972، ج 2: 288.

17 راجع: “Job”, *Holy Bible* 2000, 2:7-8.

18 عن التشبيه البليغ راجع: عاصي ويعقوب 1987، ج 1: 390؛ المناصرة 1999: 23.

http://www.balagh.com/mosoa/quran/re10cdpd.htm؛
http://www.iraqcenter.net/vb/showthread.php?t=16443
http://www.ikhwan-muslimoon-syria.org/09shabab/ashbal24/logha.htm; ؛ http://www.4uarab.com/vb/showthread.php?t=54168.

أجل تقليصه (synopsis)، أو كتابة مختصر له (abstract)، [19] حين يقول في قصيدته «أبي» من مجموعته **عاشق من فلسطين** (1966):

يوم كان الإله يجلد عبدهْ
قلت: يا ناس! نكفرُ؟
فروى لي أبي... وطأطأ زنده:
في حوار مع العذابْ
كانَ أيوبُ يشكرُ
خالق الدودِ... والسحابْ![20]

كما رأينا فإنّ القاسم نسب إلى نفسه صبر أيوب بشكل مباشر، أمّا درويش فقام، على لسان أبيه، **بالتلميح** إلى هذا الصبر، وبالتالي تركَ مجالا للقارئ من أجل ربط قول الأب بوضع الشاعر والناس الذين حوله. من خلال القصيدة يبدو الشاعر فاقدا للصبر، يدعو الناس إلى التمرّد على هذا الإله (الرمزي)، وعدم التسليم بما يلحق بهم من عذاب وجور، في حين يلعب أبوه دور المعزي الذي يحاوره ويعظه وينصحه بالصبر. هذا الحوار بين الأب وابنه هو حوار بين جيلين: جيل الأمس، جيل ما قبل الوعي القومي، الذي اعتاد الهزائم، ويمتاز بالإيمان التامّ والخضوع للإرادة الإلهية، وبالتالي التسليم بما يحدث كأنّه قضاء مقدّر من الله لا اعتراض عليه، ولا يجوز مقابلته إلاّ بالصبر؛ وجيل اليوم والغد، جيل الشباب العنيد الذي يعتمد على قوة ساعده، ويرفض التسليم، ويبتعد عن الإيمان بالقوى الخارقة، ويمتاز بالوعي القومي والمعرفة العلمية، لذلك نراه جيلا ثوريا، متمردا، يرى أنّ الحلّ لا يأتي بالخضوع، بل بالتمرّد والعمل على التغيير. وإذا عدنا إلى القصيدة، نرى أنّ الأب لا يكتفي بذكر أيوب ذكرا عابرا، بل **يلخّص** قصته بإيجاز شديد مختارا منها ما يناسبه، واضعا إياها في قالب شعري ينسجم مع السياق الشعري قافية ووزنا ومضمونا. السياق الشعري لهذه القصيدة هو سياق قصصي درامي، يتناول من خلاله الشاعر قصته مع أبيه ونصائح أبيه له، وفي هذا السياق يردد الشاعر كلمة «كان» ست مرات، كما يصل عدد الجمل الفعلية التي يستخدمها إلى ستّ عشرة جملة، ممّا يدلّ على كثافة الحركة في القصيدة.[21] لذلك فقصة أيوب جاءت طبيعية، مناسبة للجوّ العام للقصيدة، ومنسجمة مع أسلوبها، لكنّها مع ذلك ما زالت لا تحتل مكانة أساسية في النصّ، ولا تؤثّر في مبناه ومضمونه تأثيرا جوهريا.

19 عن هذه المصطلحات وتعريفها، راجع: Plett 1991: 22-23.

20 درويش 1997، ج 1: 139.

21 في أكثر من موضع من كتابه يتناول أبو مراد مراحل تطور الشعر لدى درويش، فيؤكد على أنّ المرحلة الأولى من شعره، وتتمثل بأول مجموعتين، كانت مرحلة الخطاب المباشر، التي تتجلى من خلال الصوت الواحد، أمّا بعد ذلك فبدأ بالتحول إلى المزج بين الأصوات، وتوظيف بعض تقنيات القصّ، بما فيها الحوار والسرد، في سعي نحو بناء مسرحي كامل، حسب قوله، ثمّ يتناول الباحث اهتمام درويش بتطوير أسلوبه الدرامي هذا (راجع: أبو مراد 2004: 28-48، 100-51؛ قارن: عثمان 1984: 202؛ الشنطي 1986: 141).

«أيوب السيابي»- أيوب كناية عن السياب

صدر ديوان السياب **منزل الأقنان** سنة 1963، قبل موته بسنة، وقد عاد فيه الشاعر، كما يُجمع معظم الباحثين، إلى الرومانسية التي ميزت مرحلة شعره الأولى، ولكنها رومانسية من نوع آخر. عانى السياب كثيرا في هذه المرحلة الأخيرة من حياته، فجاءت أشعاره في هذا الديوان مرآة صادقة لذاته المتألمة المنكسرة، التي تحلم بالشفاء، ولكنها سرعان ما تستسلم لليأس. فقد جعله الألم ينكفئ على ذاته، ولا يرى أمامه سوى آلامه والموت الذي ينتظره. فرومانسيته إذن ليست رومانسية تحلم بالطبيعة وجمال الكون وتتناول مشاعر العشق، بل هي رومانسية تحلم بالشفاء وترجوه، وتتمحور حول الذات لتبرز ألمها، ثمّ تنكفئ لمخاطبة القوى الميتافيزيقية التي قد يكون في يدها العلاج الذي لم يوفّره له الأطباء.[22] برزت في هذه المرحلة من شعره المونولوجات التي اتسمت بالرقة الشديدة والأمل المشوب بالشكّ، وتحوّلت أجزاء من قصائده إلى صلوات يحمد فيها الله، ويرجو منه الرحمة والشفاء. كما كثرت المواضع التي يقوم فيها بالارتجاع الفني والتذكّر، فكأنّه يودع أحداث حياته بتذكرها وعرضها عرضا سريعا. لا عجب بعد هذه المعاناة الشديدة أن يكون السياب في طليعة الشعراء العرب عامة والحديثين خاصة الذين استدعوا شخصية أيوب، وقد استدعاها بشكل لم يجاره فيه أحد. ففي ديوانه المذكور قصيدتان يحمل العنوان فيهما اسم أيوب: الأولى، قصيدة طويلة مكونة من عشرة مقاطع مرقّمة، وضعها السياب جميعا تحت عنوان «سفر أيوب»، وكتبها في غضون شهرين تقريبا (1962/12- 1963/1)؛ والثانية، قصيدة يعود تاريخها إلى 1963/1/6، وتحمل عنوان «قالوا لأيوب». نلاحظ أنّه ليس هنالك فارق زمني كبير بين القصيدتين، كما نلاحظ من خلال متابعة قصائد هذه المجموعة أنّ إنتاج الشاعر في هذه الفترة زاد بشكل ملحوظ، فكان ينظم القصيدتين والثلاث في يوم واحد أحيانا. في التحليل التالي نبدأ بالقصيدة الثانية، ثمّ نعود إلى القصيدة الأولى، لأنّ الأولى أكثر تعقيدا من الثانية، وعدد الآليات المستخدمة فيها يفوق ما استخدم في الثانية أيضا، وقد انتهجنا من بداية الدراسة البدء من البسيط إلى الأكثر تعقيدا.

عنوان القصيدة «قالوا لأيوب» يفرض منذ البداية وجود حوار ما بين «هم» و «هو»، ويحدّد للقارئ ما ستكون عليه زاوية السرد في القصيدة: فيبدو أنّ الشاعر سيتعامل مع شخصية أيوب كأنّها غريبة عنه، فيستخدم ضمير الغائب في نقل قصتها، ممّا يساهم في إيهام القارئ بموضوعية هذه القصيدة. نقول إيهام القارئ لأنّ القصيدة تنطوي على عكس ما يحاول الشاعر إظهاره، فهي محض ذاتية، تتناول ألم الشاعر نفسه؛ وهكذا تبدو القصيدة بوجهين: سطحي، تدعمه طريقة العرض وزاوية إشراف الراوي، وعميق تدعمه الحقائق التي

22 أشار السياب نفسه إلى مراحل شعره المختلفة، فجعل المرحلة الأولى الرومانسية والغزل، والثانية التعبير عن الغربة والأخيرة الرومانسية الذاتية، التي تعبر عن ألمه الخاص (راجع: الغري 1986: 119، 188). ومعظم النقاد يجمعون أنّ شعره مرّ بثلاث مراحل مختلفة: الرومانسية الحالمة (عبر مجموعتيه **أزهار ذابلة** و **أساطير**)، الاجتماعية والالتزام (عبر **أنشودة المطر** و **حفار القبور** و**المومس العمياء**) رومانسية الذات المتألمة (عبر بقية مجموعاته)، راجع: البصري 1966: 7، 14؛ التونجي 1968: 56-55؛ الخياط 1970: 177-176؛ عصفور 1975/ 1976: 204؛ Badawi 1975: 250-253؛ حافظ 1985: 179-174؛ عوض 1967: 39، 41، 56، 69؛ لؤلؤة 1990: 223-222؛ توفيق 1997: 84، 111، 120، 124-123، 131، 179؛ حداد 1998: 11، 64-62؛ سويدان 2002: 49-48؛ زايد بدوره يسمي المرحلة الأخيرة من حياة السياب، منذ إصداره **منزل الأقنان** (1963)، «المرحلة الأيوبية» حيث شاعت فيها نبرة أيوب في الصلاة والتضرّع والخضوع (راجع: زايد 1997: 242).

يألفها القارئ عن الشاعر والتفاصيل التي يضمّنها الشاعر قصيدته وتبدو غريبة عن شخصية أيوب. العنوان يفرض نفسه منذ البداية، إذ يعطي القارئ تمهيدا بأنّ ما ينتظره في جسد النص يختص بعذاب أيوب، بل قد يكون أيوب بطل النص أيضا. هكذا يعمل العنوان على شحذ ذاكرة القارئ واستثارة ثقافته المتعلقة بهذه الشخصية، وتجهيزها من أجل الدخول في سلسلة من التقاطعات مع النص، تكشف بدورها الدلالة وتوسّعها. فالقارئ سرعان ما يتداعى في ذاكرته ما حمله عن أيوب من القصص والأوصاف والمعتقدات الشعبية، هذه التداعيات التي ستعمّق فهمه لمعاني النصّ، وتقوده إلى الدلالة، ممّا يغني النصّ ويوسّعه. يقول السياب في هذه القصيدة:

قالوا لأيّوب: «جفاك الإلهْ!» (1)
فقال: «لا يجفو
من شدّ بالإيمان، لا قبضتاهْ
تُرخى ولا أجفانُه تغفو».
قالوا له: «والداء من ذا رماهْ (5)
في جسمك الواهي ومن ثبّتهُ؟»
قال: «هو التفكير عمّا جناهْ
قابيلُ والشاري سدَى جنّتهُ.
سيُهزم الداء: غدا أغفو
ثمّ تفيق العينُ من غفوَه (10)
فأسحب الساقَ إلى خَلوَه
أسأل فيها الله أن يعفو
عكّازتي في الماءِ أرميها
وأطرق الباب على أهلي
إن فتحوا البابَ فيا ويلي (15)
من صرخة، من فرحة مسّت حوافيها
دوّامةَ الحزن... وأيّوب ذاكْ؟
أم أمنيه
يقذفها قلبي، فألفيها
ماثلةً في ناظري حيّه؟ (20)
غيلانُ، يا غيلانُ، عانق أباك!»[23]

إذا تأملنا هذا الاقتباس، رأيناه قسمين: القسم الخاص بأيوب-القصة الدينية الشعبية، وتمّ تأكيده (الأسطر

23 السياب 1995، ج 1: 296-297.

1–8)، فمن المعروف في القصة الدينية أنّ أيوب، حين ألّمت به كل تلك المصائب، لامه أقرباؤه وأصدقاؤه بمن فيهم زوجته التي حاولت ثنيه عن الإيمان بالله، لأنّ الله تركه يتعرض لكل هذا الضرر. وقد جاء هذا امتحانا لصبره وإيمانه، إلاّ أنّه أصرّ على الإيمان وشكر الله رغم كل ما حلّ به، وفي نهاية المطاف أوصله إيمانه إلى برّ الأمان، وعوّضه الله أضعاف ما فقد. السياب يرجو، بعد طول عذابه، أن يصل إلى نفس النهاية التي وصل إليها أيوب، أن يُشفى، ويعوّضه الله عن سنوات الحرمان التي عاشها، لذلك نراه يختار هذا الجانب من قصة أيوب كأنّه بهذا يتوجّه إلى الله مؤكدا أنّه باق على إيمانه رغم ما حلّ به، وأنّه إنما يرجو رحمة الله وشفاءه. ونرى أنّ الشاعر هنا وظف أسلوب الحوار (قالوا– قال) في نقله لذلك الجزء من قصّة أيوب، وقام بنقل هذا الحوار من زاوية بعيدة، كأنّه يسرد للقارئ قصة أيوب شِعرًا، ممّا يجعل تلك القصة في خط مواز لقصة الشاعر نفسه، إذ يتابع القارئ قصة أيوب دون أن تغيب عن ذهنه قصة الشاعر، فيقوم بعملية مقارنة متتابعة أثناء القراءة. وهنا يبدو تأثر السياب بأسلوب الحوار في الكتاب المقدس واضحا، ونقصد به ذلك الحوارالذي دار بين أيوب وزوجته وأصدقائه الذين جاءوا يلومونه.[24] هذا الحوار بما فيه من درامية لا نراه في القرآن الكريم أو قصص الأنبياء بهذه الطريقة، فكما قلنا يذكر القرآن لمحة عن قصة أيوب، أمّا قصص الأنبياء فيعتمد فيها الناقلون طريقة السرد بضمير الغائب، والإشراف الكلي على القصة من زاوية خارجية، مع الاستشهاد بأكثر من رواية للتأكيد على صحة النقل، أمّا أسلوب الحوار الخارجي فهو معدوم فيها.[25]

يبدأ القسم الثاني من السطر التاسع وفيه ينتهي هذا التوازي، فيظهر الشاعر كمن ضاق ذرعا بهذا التقنّع والحديث غير المباشر، وشعر بالحاجة الماسّة إلى وصف حالته المتردية بشكل صريح. لذلك بدأ الشاعر **بعملية الإسقاط**، أي تحميل الشخصية المستدعاة ملامحه وتجربته ومعاناته الخاصة، حتى تحوّل أيوب الشعبي إلى أيوب السيابي، الذي يحمل، بالإضافة إلى آلامه الشعبية المألوفة، آلام السياب نفسه. عملية الإسقاط تخلق شخصية جديدة، تتكوّن من مزيج الآلام الخاصة والآلام العامة المألوفة، ومزيج الأحلام والمشاعر الخاصة والعامة، ممّا يشكّل تعبيرا قويا مبالغا فيه عن ألم هذا الشاعر. بهذه الطريقة يصلنا ألم الشاعر مضاعفا، يفوق ألم أيوب، لأنّه يضاهي ألم أيوب مضافا إليه ألم الشاعر الخاصّ. الخطّان المتوازيان اللذان تخلقهما شخصيتا الشاعر وأيوب يلتقيان في هذه المرحلة من خلال عملية الإسقاط هذه، فنشعر أنّ الصوتين اللذين تابعناهما حتى السطر الثامن تحوّلا منذ السطر التاسع إلى صوت واحد مشترك. وهكذا استفاد السياب من التداعيات التي تستثيرها شخصية أيوب في تصوير شدة معاناته، وكلّما استرسل الشاعر متعمقا في ذاته، ابتعد عن شخصية أيوب الشعبية أكثر، وأصبح تصويره للألم تصويرا ذاتيا، يشتمل على الكثير من الحقائق الخاصة به وحده، والتي تجعل القارئ يقوم تلقائيا بفصل الشاعر عن أيوب. هذا يحدث خاصة منذ السطر الثالث عشر حتى نهاية الاقتباس، إذ نشعر بوجود صوت واحد فقط لشخصية واحدة هي السياب. يبدو أن الشاعر في هذا الموضع دخل في طور الانفعال الشديد، فلم يعد بمقدوره أن يتحدث إلا بصوته هو، وأن ينقل ألمه الخاص، ففصل عنه صوت أيوب، ونسي قصة أيوب ومعالمها الشعبية،

24 راجع: "Job", *Holy Bible* 2: 9-10.

25 راجع: ابن كثير 1991: 247-241؛ الطبري 1964: 5-361.

ليركّز على ألمه الخاص، ممّا جعله يكثر من عرض الحقائق المتعلقة بحياته، وطبيعة ألمه، ومشاعره: عكازتي (ومن المعروف أنّه كان يستعين بعكاز تعينه على المشي)، أهلي، غيلان عانق أباك (وغيلان اسم ابنه). إذن فالخطان اللذان بدآ متوازيين ثمّ تطابقا انفصلا الآن، ليتوقف أحدهما ويتابع الآخر مساره. ثمّ قبل نهاية القصيدة بقليل (وهو القسم غير المنقول في الاقتباس أعلاه) يعود صوت الشاعر للاندماج في صوت أيوب من خلال صلاة يتوجّه بها إلى الله أشبه بصلوات أيوب الممعنة في الخضوع والقبول بكل ما يأتي به الله، وطلب غفرانه ورحمته وشفائه.[26] ثمّ يعود السياب في الأسطر الأربعة الأخيرة من القصيدة إلى واقعه الخاص من جديد، منفصلا عن أيوب.

اعتمدت قصيدة السياب اعتمادا أساسيا على قصة أيوب كما جاءت في التوراة، التي صبغت الجزء الأوّل من القصيدة بالصبغة الدرامية من خلال الحوار المعروض، وقد نجح الشاعر في نقل بعض أجزاء قصة أيوب نقلا شعريا صاغه في ما يتناسب مع وضعه الخاصّ. صهرُ تجربة الشاعر في تجربة أيوب، وهي التجربة الشعبية، جعل القصيدة أصدق تعبيرا، وزوّدها ببعض الوسائل الفنية التي تبعدها عن الغنائية المباشرة. فقد أغنى الدمج القصيدة وجعل أساليب التعبير فيها متنوّعة، تتراوح بين السرد والحوار، والحلم والواقع، والسؤال والتمنّي والصلاة وغيرها. ناهيك عن الموازاة التي قام بها السياب بينه وبين أيوب فأكسبت شخصيته وآلامه ومعاناته الخاصة نوعا من الشعبية والعمومية، فأصبح بمقدور القارئ أن يستوعب مقدار ألم الشاعر، على نحو أبلغ وأوضح، من خلال استحضار معاناة الشخصية المستدعاة، المألوفة، التي استوعبت الذاكرة الشعبية أبعادها بشكل تام.

في قصيدته الثانية يبلغ توظيف شخصية أيوب شأوا أعظم؛ وهي قصيدة طويلة، نعرض أجزاء قصيرة منها فقط، ونحاول من خلالها إلقاء الضوء على الوسائل الفنية التي وظفها الشاعر، وإظهار دور القصة والشخصية الشعبية في التشكيل الفني والدلالي للقصيدة. ما يلفت الانتباه في عنوان هذه القصيدة هو كلمة: سِفر. الأسفار هي الكتب، وهي كلمة اشتهرت بها أجزاء **الكتاب المقدّس**: سفر التكوين، سفر الخروج وغيرها، بالإضافة إلى السفر الخاصّ بأيوب، وفيه سرد مفصّل لقصة أيوب في مراحلها المختلفة، كما سبق أن شرحنا. وبالتالي فإنّ عنوانا كهذا يحيلنا رأسا إلى سفر أيوب التوراتي، ويجعل الأحداث الواردة في ذلك السفر تتداعى وترتسم في مخيلتنا تباعا. وبهذا يرسم القارئ صورة مسبقة للنصّ الشعري بموجب المادة المخزونة في ذاكرته، ويستنتج أنّ موضوع النص سيكون شبيها بالموضوع المطروح في سفر أيوب، بل قد يكون الأسلوب متشابها أيضا. أمّا إلمامنا بأسلوب الشاعر وبظروفه الحياتية، فيشكل مخزونا ثقافيا آخر يجعلنا ندرك أنّ الشاعر، من خلال العنوان، يحاول، وبشكل غير مباشر، أن يسطّر ألمه الخاصّ، ويكتب عن معاناته كما كُتب عن أيوب. **هذا الشكل غير المباشر في التعبير يحافظ على الضبابية أو الستار الرقيق الفاصل بين القارئ والنص، وبالتالي على نوع من التواصل بين الاثنين، قائم على إلمام القارئ بهذه الدلالة التي لا يفصح عنها النص رغم وضوحها.** فإذا كان العنوان هو «سفر أيوب»، فلنا أن نتوقع أنّ ما سيجيء تحت العنوان هي «إصحاحات» تشرح تجربة «أيوب- الشاعر»، ويساهم في دعم هذا الاستنتاج أنّ الشاعر قسّم النص إلى عدة أقسام، كأنّها إصحاحات.

26 راجع: "Job", *Holy Bible* 42: 1-

القصيدة، كما أسلفنا، تتكوّن من عشرة مقاطع، اثنان منها فقط (الأول والرابع) فيهما ذكر لأيوب، وقد نلمح فيهما أثرا لقصة أيوب التوراتية، وبقية المقاطع تتمحور حول ألم السياب الخاص وشعوره بالوحدة، وهو في لندن للعلاج، وحنينه الجارف إلى وطنه وزوجته وابنه غيلان، هذا الحنين الذي لا يخلو منه حتى المقطعان الأول والرابع. ربط الشاعر بين هذه المقاطع جميعا رغم أنّ القارئ بإمكانه فصلها واعتبارها وحدات مستقلة، فكل مقطع أشبه بقصيدة متكاملة المعنى والمبنى، يمكنها أن تقوم بذاتها، ويؤكد ذلك أنّ أغلبها كتبت في أوقات مختلفة وإن كانت متقاربة. يبدو أنّ الشاعر قرر، بعد أن أنهى هذه القصائد، أن يجمع بينها تحت عنوان واحد بدل أن يبحث لكل قصيدة عن عنوان، لذلك ظهرت القصيدة الكبرى الجامعة أشبه بوحدات مستقلة.

يبدأ الشاعر قصيدته كما أنهى القصيدة السابقة، أي بالصلاة والتوجّه إلى الله بالحمد والشكر والاستسلام لإرادته، وبين هذا وذاك يصف جراحه وحالته الجسدية والنفسية التي لا تمنعه عن الاستمرار في حمد الله. صلاة الشاعر في هذا المقطع أشبه بصلاة إنسان متصوّف، ففيها يعبّر عن حبّه لله، وعن فرحه بالمرض لأنّه جاءه امتحانا من الله لصبره، ولأنّ مع المرض تحضر العناية الإلهية. والمتمعن في هذا المقطع لا يشك للحظة بتأثر السياب بأسلوب أيوب التوراتي في الصلاة وفي ذكر نعم الله والخضوع لحكمته بمحبة ورضى.[27]

في المقطع الرابع يعود الشاعر إلى الصلاة مجددا، ولكنه هذه المرّة يأخذ من أيوب **معادلا موضوعيا** واضحا له، حين يقوم بعملية **الإسقاط** التي سبق الحديث عنها، فيُلبس أيوب ثوبه مجددا، ويقوم تحت هذا الاسم بالتوجه إلى الله بصلاة من نوع آخر، صلاة ذاتية تحمل بعض الطلبات والرجاء من الله بالرحمة والشفاء. وهكذا فإذا كان من الصعب في المقطع السابق التمييز بين أيوب والشاعر لأنّ الصلاة كانت عامة، فإنّ التمييز بينهما في المقطع الحالي ممكن وبيسر، لأنّ الصلاة تخصّ ألم الشاعر الخاص، فكأنّ الشاعر هذه المرّة ينفصل عن أيوب، ولا يبقي لنفسه منه سوى التسمية، فالاسم أيوب ولكن التفكير والصلاة والطلبات خاصة بالسياب. يقول الشاعر هنا:

يا ربّ أيوب قد أعيا به الداءُ
في غربةٍ دونما مال ولا سكنِ،
يدعوكَ في الدُجنِ [...]
عنّي. أعدني إلى داري، إلى وطني!
×××
أطفال أيوبَ من يرعاهم الآنا؟
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شاتِ.
يا ربُّ أرجع إلى أيّوبَ ما كانا:
جيكورَ والشمسَ والأطفالَ راكضةً بين النخيلاتِ
وزوجه تتمرّى وهي تبتسمُ

27 راجع: "Job", *Holy Bible* 42: 1-6.

أو ترقب البابَ، تعدو كلّما قُرعا:
لعلّه رجعا
مشّاءةً دون عكّازٍ به القدمُ! [28]

«أيوب» المشار إليه هنا هو السياب لا أيوب، فلا يمكن، في أي حال من الأحوال، الخلط بين الشخصيتين في هذا الموضع، عليه فإنّ «أيوب» هنا بمثابة كناية عن السياب أو معادل موضوعي له لا أكثر، يخفي الشاعر خلفه الأنا، موهما القارئ بموضوعية ما ينقله له، خاصة وأنّ السرد يأتي بضمير الغائب.

نجح الشاعر في هذه المرحلة الذاتية الرومانسية من شعره أن يستغل الطاقات الكامنة وراء شخصية أيوب الشعبية وطوّعها لتعكس بصدق مؤثّر عواطفه، أحلامه وآلامه الذاتية، **كأنّه بواسطة أيوب حوّل ألمه الذاتي إلى ألم شعبي مألوف، يتماهى معه القراء، ممّا يمكّنهم من بلوغ أقصى حدود المعاناة التي يشعر بها الشاعر.**

أيوب السيابي - شخصية السياب كتناصّ

أثّر موت السياب على معظم المفكرين والشعراء العرب، فرثاه الكثيرون متخذين من أشعاره سجلات تشهد بصدق بما كان يعانيه من فقر وجوع وألم وحنين إلى الأهل والوطن. من بين هؤلاء الشعراء شاعران أخذا عن الشاعر تكنية نفسه بأيوب، فرثياه مستخدمين الكناية نفسها، على اعتباره «أيوب العصر»، على حدّ قول سميح القاسم:

لا لوم على **أيوب** العصرْ!
يا بدرْ!
بالكلمة أحلف، بالحبِّ
أن أروي طول حياتي أخباركَ
أن أحفظ أشعاركَ
عن غيبِ[29]

يميل أسلوب القاسم في هذه القصيدة إلى التصريح المباشر التقريري البعيد عن الإيحاء والتلميح، فهو يستخدم اسم أيوب **ككناية** عن السياب دون أن يستعين بأبعاد القصة المألوفة، ودون أن يذكر شيئا من قصة السياب نفسه، فيأتي استخدام الشخصية هنا إلماعا سطحيا، متناسبا مع الأسلوب العام للقصيدة. سبق أن عرضنا نماذج يظهر فيها انصهار تامّ بين النص المستدعى والنص المستدعي، واعتمادا عليها يمكننا القول إنّ **النص المستدعى إذا أدرِجَ في قصيدة تميل إلى العمق والإيحاء، فإنّه يكتسب عمقا وإيحاء، أمّا إدراجه في نصّ**

28 السياب 1995، ج 1: 258-257.
29 القاسم 1991أ، ج 1: 171.

يميل إلى المباشرة والتصريح، فيبقيه نصا دون إيحاء عميق، بحيث لا يلعب دورا أساسيا في تشكيل الدلالة. القاسم لا يستدعي أية حقيقة من الحقائق التي تخصّ حياة السياب سوى موته بعيدا عن وطنه، وكذلك يهمل الإلماع الذي استخدمه (أيوب) فلا يطوّره، ويكتفي بإضافة «أيوب» إلى كلمة «العصر» ليصل بتصوير السياب في معاناته إلى حدّ المبالغة الشديدة، ولكنه لا يرقى بالرمز الرقي المؤثر، مما يبقيه عنصرا ثابتا في نصّ أقرب إلى التقرير المباشر منه إلى الشعر الموحي.

بالمقابل، رثى سعدي يوسف السياب، قبله بسنتين، في قصيدة بعنوان «مرثية»، مستخدما الكناية نفسها «أيوب» ولكن بطريقة مقنعة جدا، حيث ضمّن القصيدة أجواء مشابهة لتلك الأجواء التي شاعت في قصائد السياب الأخيرة:

جيكور توقد في المساء الرطب فانوسا ولا تلقى ضياءه
– مات اليتيم وخلّف امرأة وأيتاما وراءه [...]
أيوبُ في المستشفيات يهيم، تسبقه عصاهُ [...]
جيكور مطفأةٌ كأنّ الليل عانق ساكنيها
لا التوتُ في الأنهارِ يهبطُ، لا السماءُ تشفُّ فيها (5)
والنجم والأسماكُ ما عادت حدائقَ للمساءِ
بابًا إلى وديانِ نجدِ
غيلانُ يصعدُ فيه نحوي من ترابِ أبي وجدّي
فأرى ابتدائي في انتهائي
.... (10)
أيوبُ في جيكور ألقى عند قنطرة عصاهُ
وللحظتين تماوجتْ في عمق عينيه المياهُ
والخضرة البيضاءُ، والصفصافُ،
وانطبقت على الكنز المبدّد مقلتاهُ [...]
يا بيت جدي في دجى جيكورَ، (15)
يا نخل العراقْ
قبري وراء التلّ يستبق القيامهْ
في وحشة المنفى الأخير وتستظلّ به حمامهْ
والبردُ يُرجفني:
عراقُ... عراقُ... ليس سوى عراقْ (20)
وأنا العراق أو القيامه[30]

30 يوسف 1995، ج 1: 438-436.

من يقرأ بعض مقاطع هذه القصيدة دون معرفة اسم الشاعر، قد يظنّ للوهلة الأولى أنّ ناظمها هو السياب، فقد نجح الشاعر في استحضار صوت السياب في قصيدته، وإضفاء الصبغة السيابية، إن صحّ التعبير، على القصيدة من خلال الوسائل التالية: 1. استدعاء بعض الموتيفات التي ميزت شعر السياب، وأضحت علامات فارقة فيه (قمتُ بوضع خط تحت بعضها في النموذج أعلاه)، وأهمّها: جيكور ومعالمها (وقد تردد اسم جيكور في القصيدة خمس مرات)، غيلان (ابن الشاعر)، اليتم، العصا والمستشفيات وغيرها؛ 2. الدمجُ بين صوت الشاعر وصوت السياب والحديث بضمير الأنا، كأنّنا به يتحدث بلسان السياب نفسه (على سبيل المثال: الأسطر 8-9، و 15 حتى النهاية)؛ 3. اقتباس بعض ما جاء في أشعار السياب، مع بعض التصرّف، في عدة مواضع من قصيدته (على سبيل المثال: الأسطر: 19-20)؛ وقد صرّح سعدي يوسف بذلك في هامش القصيدة؛[31] 4. استخدام لقب أيوب الذي اعتاد السياب في أشعاره الأخيرة أن يكنّي به عن نفسه. وهكذا جاءت هذه القصيدة مليئة بالأساليب الفنية، تزيدها الاستدعاءات المختلفة غنى فنيا ودلاليا، وتتحول معها شخصية السياب إلى تناصّ هامّ، بحيث تستثير لدى القارئ كما هائلا من المعلومات المتعلقة بالشاعر، سيرته وخصائص شعره.

يستخدم الشاعر في القصيدة أسلوب السرد، وينتقل في هذا السرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، فحين يوظّف رمز أيوب يكون السرد بضمير الغائب، كما كان يفعل السياب تماما، ثمّ ينتقل إلى ضمير المتكلّم بشكل تلقائي، فيبدو وكأنّ «أيوب» يقوم بمونولوج ذاتيّ يستدعي من خلاله صورة ابنه وزوجته ومعالم قريته. هذا التنقل من ضمير إلى آخر يعطي مرونة للقصيدة، ويمنع عنها الرتابة، ويغنيها بالأصوات المختلفة، حتى يشعر القارئ أنّ هناك صوتين: صوت الراوي الذي يسرد الأحداث مستخدما ضمير الغائب، وصوت البطل الذي يناجي نفسه من فترة إلى أخرى بضمير المتكلم. كما أجاد الشاعر في تطعيم قصيدته بكلمات السياب وأبياته الشعرية، بحيث نكاد لا نشعر بوجود شرخ بين النص المستدعي والنص المستدعى من شعر السياب، بل تظهر القصيدة وحدة واحدة متكاملة، نشعر فيها بالحضور القوي للسياب بين أسطر القصيدة وفي أجوائها، ونلحظ فيها امتزاج ثلاثة أصوات: صوت السياب، صوت الشاعر وصوت أيوب. وهي ظاهرة فريدة من نوعها في الشعر العربي، حين يعطي الشاعر للسياب **قناع** أيوب، دامجا بين الشخصيتين دمجا تاما، ثمّ يرتدي هو بنفسه هذا القناع «المزدوج المدمَج»، إن صحّ التعبير، فيتكلم بلسان أيوب-السياب. وهي وسيلة فنية رفيعة المستوى، تساعد الشاعر في التعبير عن منتهى تماهيه مع السياب، وذروة تعاطفه معه، وتمكنه من الحديث عن آلام السياب الذاتية بحرية وتوسّع كما لو كانت آلام الشاعر الخاصة. أيوب هنا إذن لم يذكر بشكل عابر، كما حدث في قصيدة القاسم، بل تابع الشاعر استيحاء هذه الشخصية حتى نهاية قصيدته، وتركها تفرض نفسها، مع كل الأجواء الشعبية المرتبطة بها، على النصّ. وهذا بدوره عمل على تطويرها وإكسابها أبعادا جديدة، خاصة وقد **أسقط** عليها بعض سمات شخصية السياب وخطوط حياته الخاصة. وهكذا نسج سعدي يوسف قصة السياب مستخدما نوعين من الخيوط: خيوط الواقع التي تجلت من خلال عرض بعض الحقائق والأحداث الواقعية التي تخصّ حياة السياب (على سبيل المثال الأسطر: 1-3)، وخيوط الخيال الذي سمح لذهنه أن يبحر فيه (على سبيل المثال الأسطر: 11-14). وهكذا اشترك الواقع مع الخيال في نسج قصة

31 يوسف 1995، ج 1: 439.

«أيوب السيابي» في هذه القصيدة، التي تميّزَ الواقع فيها بالدقة، والخيالُ بالخصوبة والعمق والتصوير الفني الحي الذي يدلّ على موهبة الشاعر. يبرز هذا التصوير خاصة في الأسطر 11–14 من النموذج أعلاه حين يتخيل الشاعرُ أيوبَ (السيابَ) يلقي عصاه عند قنطرة من قناطر جيكور، ثمّ ينظر إلى الطبيعة من حوله، هذه الطبيعة التي طالما تغنى بها السياب ونشدها في غربته، ثمّ يطبق جفنيه لتكون معالم جيكور آخر ما يراه قبل موته. نفذ الشاعر في هذا الموضع إلى أعماق السياب، وتقمّص شخصيته وهو في لحظات النزع الأخيرة، واعتمد في هذا التقمص على معرفته المسبّقة بالشاعر وبأشعاره كي يصل إلى الاستنتاج بأنّ جيكور–العراق آخر ما يمكن للسياب أن يفكّر فيه قبل أن يسلّم الروح. بالإضافة إلى التصوير المرئي الجميل والمنطقي الذي يتضمّنه هذا الموضع من القصيدة، نلاحظ أنّ الشاعر أجاد في السرد وتخيّل الأحداث، إذ بدأ بذكر شخصية البطل (أيوب)، ثمّ المكان الذي هو فيه، ثمّ مجموعة الأفعال التي قام بها (ألقى عصاه/ تماوجت عيناه/ انطبقت مقلتاه)، هذه الأفعال ساهمت في رفع مستوى الأداء الدرامي في القصيدة، ممّا جعل هناك نوعا من الحركة والحيوية والإثارة في العرض.

في المقطع التالي لهذا الموضع، وهو غير مقتبس هنا، تتحوّل لغة الشاعر من الإيحاء والتلميح الفني إلى الخطاب المباشر، ومن الدرامية إلى الغنائية، حين يتّجه إلى العالم المتوحّش، كما يصفه، عالم البنادق المتخلف الذي يقتل أنبياءه وشعراءه ثمّ يبكيهم، فينقده نقدا عنيفا يدلّ على شدّة غيظه ممّا يتعرض له الفنان في الوطن العربي من مهانة وهوان. ونلاحظ في هذا المقطع تدنّي المستوى الفنّي واقتراب الشعر من التقرير الجاف، إلى حين يعود مجددا إلى تقمص شخصية السياب والاندماج في وجدانه، فيتخيله يتذكّر بيت جدّه، حيث مرتع طفولته، فيصيح مناديا العراق.

تعدّدت الأساليب، إذن، في هذه القصيدة، وشكّل السرد أسلوبا ديناميكيا فيها، ساعد الشاعر على نقل صور حية عن الشخصية الرئيسية في قصيدته «أيوب السيابي»، بعيدا عن الوصف الخارجي الغنائي، ممّا أعطى للنص مرونة وحيوية، وأغناه بالاستدعاءات والأصوات. ومن الجدير ذكره هنا أنّ أسلوب القصّ الشعري غالب على شعر سعدي يوسف الذي يعتبره الناقدون من أفضل الشعراء المعاصرين إتقانا لهذا الأسلوب، وقدرة على التعبير من خلال تشعير السرد، ممّا دعاه إلى كتابة القصة النثرية أيضا.[32]

أيوب آخر- الإلماع المضادّ، القرين والقناع

الإلماع المضاد، وهي تسمية من اجتهاد الباحث، هو استدعاء الشخصية وإلحاق صفة أو تصرّف يخالف ويناقض المألوف عنها. من الملاحظ أنّ الشاعرين الوحيدين، من بين الشعراء الذين يتناولهم البحث، اللذين حاولا نقض شخصية أيوب، أو انتقادها والتمرّد عليها، هما فلسطينيان. قد يكون في هذا دلالة على النبرة الثورية التي تميز معظم الشعر الفلسطيني، الذي يعلن عن المقاومة الدائمة ورفض الخضوع. ففي ظلّ هذا التوجّه قد تتكشّف للشاعر الفلسطيني دلالة جديدة لصبر أيوب، ترى بهذا الصبر خضوعا واستسلاما للظلم، وتدعو إلى مناهضة هذا الظلم حتى إذا تمخضت المناهضة عن ثورة ضد القوى الإلهية نفسها. يقول درويش

32 راجع: أطيمش 1986: 37، 48، 53-52، 208، 279؛ قارن: العالم 1988: 44؛ فتح الباب 1997: 368.

في قصيدته «مديح الظل العالي» (1983):

وحدي أدافع عن جدار ليس لي

وحدي أدافع عن هواء ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقفٌ...

أيوب مات، وماتت العنقاءُ، وانصرف الصحابةْ[33]

الوحدة هي إحدى الموضوعات البارزة في هذه القصيدة وفي هذا المقطع بالذات. يشعر درويش، الشاعر الفلسطيني، أنّه وحيد في دفاعه عن هذه «المدينة»، فالعرب الباقون رحلوا أو اختفوا فجأة. الصحابة (صحابة الرسول، وقد يقصد بهم الأصدقاء وأخوته من العرب)، والعنقاء (رمز البعث)، وأيوب (رمز الصبر والإيمان)، رموز ثلاثة استعارها الشاعر من التراث العربي والإسلامي، وبواسطتها يرمز إلى الحضارة العربية، التي اختفت واضمحلّت حين تعرّضت لتجربة الحرب مع العدو. لم يبق عربي واحد يحارب مع الشاعر، ولم تشفع الحضارة العربية وكل ما فيها من تراث لجمع العرب من أجل مساعدة الشاعر، لذلك يعلن الشاعر هو الآخر التخلي عن هذه الحضارة، ويرفض المساعدة، ويتمرّد ضدّ هذه الحضارة ليعلن عن وحدته في مواجهة العدو ومقاومته. بالنسبة إليه لا العنقاء ولا الصحابة ولا أيوب تفيده الآن، بل هو ليس بحاجة إليها لأنّه اعتاد أن يقاوم بمفرده. اختيار هذه الرموز التراثية بالذات لم يأت عبثا، فالصحابة يرمز من خلالها إلى الأصدقاء الذين لازموه ولازموا شعبه فترة من الزمن، ثمّ يبدو أنّهم تخلوا عنه، أمّا العنقاء فرمز القوة والعظمة العربية، التي تتجلى من خلال حضارة العرب وتاريخهم، وهذا كله أيضا لم يشفع له، ولم يساعده في محنته. أمّا «أيوب» فهو بالنسبة إلى الشاعر ميت لا جسديا فقط بل روحيا أيضا، بمعنى أنّ قصة أيوب لم تعد تعني الشاعر ولا تفيده، بل هو يرفضها أساسا، يرفض هذا الخنوع الذي يمثّله أيوب، يرفض هذا النوع من الصبر الذي أصبح مضربا للمثل في الحضارة العربية. بالنسبة إلى الشاعر أيوب هو شخصية خاضعة ماتت ولم يعد لها ذكر في قاموسه، ولا يمكن أن تكون عزاء له أو نموذجا كما هو الحال بالنسبة إلى العرب عامة. أيوب الشاعر إذن أيوب آخر جديد. أيوب الصابر إلى درجة الخضوع المقيت، وهذا الخضوع هو الموت بعينه، هو أيوب ميت، قصته لم تعد تناسب الوضع الذي يحياه الشاعر الثائر والمقاوم. لذلك يعلن الشاعر عن رفضه له، كما رفض بقية الرموز التراثية، لأنّها على حد سواء مع أيوب، ميتة جميعا، ولم تعد تعني شيئا بالنسبة إلى الشاعر.

إذا كان درويش «يُميت» أيوب في هذه القصيدة، محولا إياه من رمز للصبر والإيمان إلى رمز للذل والهوان، فإنّ القاسم يحيي هذه الشخصية ويحوّلها إلى شخصية ثورية. درويش استحضر شخصية أيوب، فيمن استحضر، ثمّ تمرّد ضدّها وأعلن عن رفضها، في حين أنّ القاسم استحضر شخصية أيوب وجعلها هي تتمرّد وتنقلب إلى ضدّها، وهذا أقرب إلى **الإلماع المضاد** الذي ينطوي على مفارقة شديدة. أيوب هو من يثور هنا، وهو من يتحوّل إلى شخصية أخرى، ونحن نعلم أنها ثورة الشاعر الخفية من خلف شخصية أيوب، ولكن القاسم يجعلها تبدو ثورة الشخصية نفسها، وهذه خطوة أخرى إلى الأمام، باتجاه تطوير فكرة «أيوب الجديد» هذه. يقول القاسم في قصيدته «ريبورتاج عن حزيران عابر»، من مجموعته **الموت الكبير** (1972):

33 درويش 1997، ج 2: 17.

أشعلَ النيران في جلبابه الصوفيِّ،
ألقى فوقه فضلة صبرهْ
صار أيوبا جديدا
بلغ الكشف فعاد الدهرُ عن زُرقة شِعرهْ.
عندما قابلته في ردهة الحزن تبسّمْ
قال لي والخنجر المسموم مغروس بصدرهْ:
«أخطأ الله كثيرا،
ما على العبد إذا العبدُ تكلّمْ...»[34]

نلاحظ أعلاه هذا التمرّد الصارخ لأيوب، وقد حوله الشاعر من نبي صابر إلى رجل صوفي متمرد يقوم بأمور تناقض تماما شخصية أيوب الأصلية، بل الشخصيات الصوفية وما اشتهرت به من تقوى: 1. أحرق جلبابه، والجلباب سمة العرب ورمز تراثهم ومعتقداتهم؛ 2. اكتشف الحقيقة، وبهذا الكشف عرف طريقه إلى الخلاص من العذاب (زرقة الشعر)؛ 3. نسب الخطأ إلى الله، وتمرّد ضدّ إرادته. وهكذا جعل منه الشاعر أيوب جديدا، كما يقول، أيوب رافضا للذلّ نافرا من تبعة هذا التراث الخاضع القابل للهوان. وظّف الشاعر في هذا الموضع بعض التقنيات الفنية التي أغنت النصّ، وجعلت التعبير مقنعا، إذ عرض هذا التغيير الحاصل على شخصية أيوب على شكل قصة، يسرد أحداثها راوٍ ذو صلة بالبطل (أيوب)، فسردَ الراوي ما فعلته الشخصية، ثمّ نقل موقفها الذي يشرح ما جاء في السرد على شكل حوار يجريه مع البطل. تقنيتا السرد والحوار لعبتا دورا أساسيا في تصوير شخصية أيوب الجديد، حيث استُخدم السرد كآلية تصف تصرّف الشخصية، والحوار كآلية تلخّص موقفها وتشرح السرّ وراء هذا التصرّف. أجاد الشاعر أيضا في تصوير أيوب والخنجر في صدره، كلام أيوب المتمرد ضد القوة الإلهية جاء وهو ينزف، ومعركته الحاسمة بدأت وهو في الرمق الأخير، وهو إيحاء وتلميح ذكي من الشاعر بأنّ الطعنة جاءت من هذا الإله الغادر الذي أخطأ في أحكامه. وهكذا تكاملت عناصر القصة مع عناصر الشعر من تقفية ووزن وتلميح، في عرض شخصية أيوب جديدة. بقي أن نذكر أنّ السرد والحوار في القصة هما جزء هام من الخطاب الشعري في القصيدة، يغنيان القصيدة بالأصوات المختلفة، فنسمع في السرد صوت الراوي (على المستوى الفني) وهو يوحي لنا بصوت الشاعر نفسه (على المستوى الدلالي)، ونسمع في الحوار صوت البطل (على المستوى الفني)، وهو يوحي بصوت الشاعر المتمرد أيضا (على المستوى الدلالي). إذن فصوت أيوب الجديد هو صوت الشاعر، والراوي هو الشاعر أيضا، كأنّما أيوب الجديد- الشاعر يحاور نفسه في القصيدة، فما يبدو، ظاهريا-فنيا، حوارا بين اثنين، هو، باطنيا-دلاليا، مونولوج بين الشاعر ونفسه. وهذه التقنية تسمى تقنية القرين (the double)، كأنّ ذات الشاعر قرين للشاعر نفسه، يحاورها، يتصارع معها ليصلا في النهاية إلى حلّ ما، أو

34 القاسم 1991أ، ج 2: 77.

نهاية من نوع خاصّ، وهي عملية تكسب النص موضوعية ومرونة وحركة تبعده عن الغنائية التقريرية، وتجعله غنيا بالدلالات.[35] يستنتج القارئ في نهاية المطاف أنّ الشاعر متمرّد، رافض لهذا الخنوع البادي في صبر أيوب، رافض لهذه الطعنات المتتالية من الإله، وهو يريد أن يكون أيوب آخر، أيوب يقاوم ويدافع عن كرامته ونفسه، وهي دلالة تنسجم مع الطابع العام للشعر الفلسطيني كشعر مقاوم. قام القاسم إذن بتكثيف الأصوات داخل النصّ، فجعل لذاته صوتين متحاورين من خلال إلباس كلّ ذات شخصية ملائمة، فغدت في النص شخصيتان، على المستوى الفني، تتحدان في شخصية واحدة على المستوى الدلالي. ولكن قد **يبلغ الشاعر مرحلة أبعد من الفنية حين يلغي أحد تلك الأصوات، فيوحّد بين الراوي والبطل توحيدا فنيا، إضافة إلى التوحيد الدلالي، عندها سيكون ضمير السرد هو ضمير المتكلم، وسيكون الحوار داخليا (مونولوج)، وهذا ما يحدث من خلال توظيف تقنية القناع** (mask/ persona). والقناع تقنية من خلالها يبعد الشاعر نفسه عن النصّ، ويضع مكانه شخصية معروفة، يجعلها تتحدّث بضمير الأنا، كأنّها تتحدّث عن نفسها، وهذا، من ناحية، يبعد النص عن الغنائية الرتيبة، ومن ناحية أخرى يكسبه نوعا من الموضوعية. الشاعر في هذه الأثناء يدير الأحداث من وراء الكواليس، ويكون أكثر صراحة في التعبير عن أفكاره ومواقفه من خلال قناعه، فالقناع يعطيه حرية أكبر في التعبير. بالإضافة إلى ذلك يلعب القناع دورا هاما في اختراق حدود الزمن، وتمكين الشاعر من العيش في عصر آخر، وتقمّص أحداث ذلك العصر ومواقف شخصياته، وعكسها على مجريات الحياة المعاصرة. بكلمات أخرى يعمل الشاعر من خلال القناع على الدمج بين الأزمنة، والتنقل بينها بحرية أكبر، فيعيش من خلال القناع في زمن آخر، لكنّ الواقع يجذبه إلى زمنه الخاصّ، فيظل في حالة من الجذب والنفور تمكنه من رؤية عصره في مرآة عصر آخر.[36]

في قصيدة للقاسم سابقة لقصيدته الآنفة بنحو ثلاث سنوات وتحت عنوان «67/5/12» (من مجموعته **دخان البراكين** [1968]) يوظّف الشاعر هذه التقنية توظيفا موفقا حين يقول:

كلّ الأخبارِ تقول: (1)
أنا ما خاصمتُ اللّه
فلماذا أدّبني بالوجعِ؟!
حسنًا!
فاسمعني أنفخُ بالصورِ: (5)

35 عن القرين والفرق بينه وبين القناع، راجع: بسيسو 1999: 143-140؛ عباس 2001: 60.

36 عن القناع، تعريفه وأهميته في الشعر راجع: البياتي 1972، ج 2: 37؛ قارن: 214 :Badawi 1975؛ جعفر 1999: 123-122؛ فتحي 2000: 192؛ زايد 1997: 21؛ العلاق 1997: 26؛ عبد الصبور 1969: 102؛ عيد 1979: 231؛ حافظ 1985: 48-47؛ حداد، علي 1986: 148؛ الشنطي 1986: 147؛ علي 1995: 13، 18؛ الوهايبي 1999: 170-169؛ الغريبي 1999: 207؛ القاضي 1999: 235؛ عوض 1999: 280؛ قميحة 1987: 20، 41-40، 218-217، 221-220؛ عباس 2001: 121؛ العلاق 1997: 26، 107-105؛ أطيمش 1986: 104-103؛ عصفور 1999ب: 340. ولعبد الرحمن بسيسو كتاب يتناول فيه تاريخ هذا المصطلح غربا وشرقا، ومفهومه عند النقاد والمنظرين المختلفين أجانب وعربا، وأنواعه، مقدما نماذج وأمثلة له من الشعر العربي الحديث (راجع: بسيسو 1999).

يا لعنةَ أيوبَ... ارتفعي
يا لعنة أيوب... ثوري
واسمعني أصرخُ: يا أيوبْ!
لا تخضعْ للوجع
- لا تمرضْ لا تَجُعِ![37] (10)

في القصيدة صوت واحد، يتحدّث بضمير المتكلّم في السرد (1-7)، فإذا انعطف إلى الحوار الذاتي استخدم ضمير المخاطب (8-10)، وعلى المستوى الدلالي هذا الصوت هو صوت الشاعر، فهو من جديد المتمرد الذي يأبى أن يبقى أيوب القديم. ثورة أيوب هنا أشدّ من ثورته في القصيدة السابقة، وقد عبّر عنها الشاعر وأعطاها زخما من خلال بعض أساليب التعبير الفنية نذكر منها: 1. السؤال الإنكاري (السطر 3)، وهو يفيد الدهشة والاستغراب، ويشكّل مع الجملة السابقة له مفارقة تدعم الشعور بالدهشة، وتقود إلى الاقتناع بضرورة التمرّد والرفض، وهذا التمرّد والرفض يظهر في السطر اللاحق رأسا؛ 2. صيغة التهديد، وظهرت في السطر الرابع، بعد السؤال الإنكاري مباشرة ومن خلال كلمة واحدة وعلامة التعجب بعدها: «حسنا!»، وهي في هذا الموضع تفيد الانعطاف في الموقف، وتعطي شعورا بأنّ الشاعر الآن سيصرّح بتمرّده، وبالتحركات التي سيقوم بها للتدليل على هذا التمرّد؛ 3. تكثيف استخدام الكلمات ذات الطابع الثوري: ارتفعي، ثوري، أصرخ، لا تخضع وغيرها؛ 4. استخدام الجمل الإنشائية التي تفيد التصميم: اسمعني، لا تخضع، لا تمرض، لا تجع؛ فالجمل الإنشائية في طبيعتها جمل لا تقبل التشكيك كما هو الحال في الجمل الخبرية. أبقى الشاعر ذاته بعيدة عن الحدث، من خلال **تقنيعها** بقناع أيوب، وجعل أيوب يتحدث عن نفسه، وهذا أكسب النص موضوعية، وأغنى الدلالة. ولا ينتهي الأمر عند ذلك، فقد ذيّل الشاعر القصيدة بملاحظة يقول فيها: «سادتي القرّاء! الصفحات الباقية من مفكّرة أيوب، غارقة في «الحبر الأحمر» وتتعذّر قراءتها... فمعذرة!».[38] تعمل هذه الملاحظة على تنوير القارئ بعد أن أتمّ القراءة، وتكشف له أنّ تلك القصيدة جزء من صفحات عديدة كتبها أيوب ودوّنها في مفكرة كي لا ينساها، ولتبقى شاهدا على ما يحدث معه. ما حدث لأيوب، بموجب هذه الملاحظة، هو أنّه تعرّض للاضطهاد والجرح بسبب تصريحاته في القصيدة وتمرّده وحربه التي بدأها منذ تلك القصيدة، لذلك فإنّ ما كتبه لاحقا مصبوغ باللون الأحمر. عبارة «الحبر الأحمر»، بالإضافة إلى كلمة «مفكرة»، تعمل على **عصرنة الشخصية**، إذ تجعل من أيوب شخصية معاصرة مثقفة، وهي كذلك تعطي القارئ دليلا على أنّ أيوب هو الشاعر نفسه، الذي يكتب قصائده بالحبر، أمّا اللون الأحمر فهو لون الدم النازف. إذن فملاحظة الشاعر هذه أضافت دليلا جديدا للقارئ على المستوى الدلالي للنصّ، وزوّدت النصّ بنوع من الاستمرارية الدلالية في تطرّقها لبقية «النصوص» التي دوّنها أيوب في مفكرته، والتي يبدو أنّها نصوص لا تقلّ ثورة عن نصّه السابق،

37 القاسم 1991أ، ج 1: 265.
38 القاسم 1991أ، ج 1: 266.

والدليل لونها الأحمر، لون العذاب والألم والنضال الدامي.[39]

نجح القاسم في خلق أيوب الجديد، واستطاع أن يوضّح سماته بأسلوب درامي فنيّ مقنع، وأرى أنّ تغييرا جذريا كهذا في شخصية شعبية نموذجية كشخصية أيوب لا يمكن إحداثه إلاّ بأسلوب دراميّ، يشهد فيه القارئ أحداث هذا التغيير وأسبابه. كما أنّ أنسب سياق أو جوّ يتيح فرصة تغيير شخصية كهذه هو السياق الثوري المتمرّد، وهو سياق تكثر نماذجه في الشعر الفلسطيني الذي أعلن النقاد عنه شعرا ثوريا مقاوما.

39 عرف عن القاسم انتماؤه للحزب الاشتراكي، ومشاركته في بعض المظاهرات ضد الاحتلال، واعتقاله وفصله عن عمله بسبب طبيعة شعره (راجع: الخطيب 1968: 15، 53؛ عاشور1984: 162-161). لكنه في المقابلة التي أجريتها معه أكد على رفضه التجزئة والقسمة الجغرافية، موضحا أنه شاعر عربي، ولا فرق بالنسبة إليه بين الفلسطيني والسوري وبقية الجنسيات العربية الأخرى، لذلك فهو إلى جانب الفكر القومي العربي، لا المحلي الخاصّ (أجريت المقابلة في بيت الشاعر، في تاريخ 16.9.2004؛ قارن: الحاوي 1999: 102؛ الخطيب 1968: 49، 53-52، 58-57؛ الجراح 1999: 95).

قائمة المصادر والمراجع

بالعربية

ابن كثير،1992 ابن كثير، إسماعيل القرشيّ (1991)، **قصص الأنبياء**، بيروت: دار الخير للطباعة والنشر والتوزيع.

أبو حنا، 1994 أبو حنا، حنا (1994)، **رحلة البحث عن التراث**، حيفا: الوادي للطباعة والنشر.

أبو مراد، 2004 أبو مراد، فتحي محمد (2004)، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، عمّان: دائرة المكتبة الوطنية.

أطيمش، 1986 أطيمش، محسن (1986)، **دير الملاك- دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بسيسو، 1999 بسيسو، عبد الرحمن (1999)، **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر- تحليل الظاهرة**، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

البصري، 1966 البصري، عبد الجبار (1966)، **بدر شاكر السياب رائدُ الشعر الحرّ**، بغداد: دار الجمهورية.

بنّيس، 1990 بنّيس، محمّد (1990)، **الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. (ثلاثة أجزاء)

البياتي، 1972 البياتي، عبد الوهاب (1972)، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار العودة. (ثلاثة أجزاء)

التكريتي، 1966 التكريتي، عبد الرحمن (1966)، **الأمثال البغدادية المقارنة**، بغداد: مطبعة الإرشاد. (أربعة أجزاء)

توفيق، 1997 توفيق، حسن (1997)، **شعر بدر شاكر السياب- دراسة فنية وفكرية**، عمّان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

التونجي، 1968 التونجي، محمد (1968)، **بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة**، بيروت: دار الأنوار.

جبرا والبصري والطاهر، 1973 جبرا، جبرا إبراهيم وعبد الجبار البصري وعلي جواد الطاهر (1973)، «السياب الظاهرة الحية»، **مجلة الأقلام**، عدد 9، ص 100-107.

جبران، 1989 جبران، سليمان (1989)، **المبنى واللغة في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة أسلوبية**، عكا: دار الأسوار.

جبران، 2003 جبران، سليمان (1993)، **مجمع الأضداد- دراسة في سيرة الجواهري**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الجراح، 1999 الجراح، نوري (1999)، «لست سعيدا بما حدث ويحدث- حوار»، **الشرق- فصلية ثقافية أدبية**، عدد 29، ص 93-97.

جعفر، 1999 جعفر، محمد (1999)، **الاغتراب في الشعر العراقي**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

حافظ، 1985 حافظ، صبري (1985)، **استشراف الشعر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحاوي، 1999 الحاوي، إيليا (1999)، «جزء مما كتبه عن تجربة سميح القاسم الشعرية»، **الشرق-** فصلية ثقافية أدبية، عدد 29، ص 102.

حدّاد، 1986 حدّاد، علي (1986)، **أثر التراث في الشعر العراقيّ الحديث**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية».

حدّاد، 1998 حدّاد، علي (1998)، **بدر شاكر السيّاب- قراءة أخرى**، عمّان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

حدّاد، 1998 حدّاد، علي (1998)، **حركات التجديد في الأدب العربي**، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

حلّوم، 2000 حلّوم، أحلام (2000)، **النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ**، حلب: مركز الإنماء الحضاريّ.

حمود، 1986 حمود، محمّد العبد (1986)، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها**، بيروت: الشركة العالمية للكتاب.

الخال، 1978 الخال، يوسف (1978)، **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

الخطيب، 1968 الخطيب، يوسف (1968)، **ديوان الوطن المحتل**، دمشق: دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر.

خوري، 1999أ خوري، جريس نعيم (1999أ)، **الأغنية الشعبية الفلسطينية في الجليل**، حيفا: جامعة حيفا، (رسالة ماجستير).

خوري، 1999ب خوري، جريس نعيم (1999ب)، «يا ظريف الطول- أغنية شعبية فلسطينية»، **الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب**، عدد 20، ص 97-128.

خوري، 2004 خوري، جريس 2004، مقابلة أجراها الباحث مع الشاعر سميح القاسم، الرامة: 16-9-2004

الخيّاط، 1970 الخياط، جلال (1970)، **الشعر العراقي الحديث**، بيروت: دار صادر.

درويش، 1997 درويش، محمود (1997)، **ديوان محمود درويش**، بيروت: دار العودة. (جزآن)

الديب، 196 الديب، بدر (1962)، «مقدمة ديوان»، ضمن: عبد الصبور 1962، ص 7-44.

زايد، 1997 زايد، علي عشري (1997)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار الفكر العربي.

السامرائي، 1994 السامرائي، ماجد (1994)، **رسائل السياب**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سويدان، 2002 سويدان، سامي (2002)، **بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**، بيروت: دار الآداب.

السيّاب، 1995 السياب، بدر شاكر (1995)، **ديوان بدر شاكر السيّاب**، بيروت: دار العودة.

شراد، 1998 شراد، شلتاغ (1998)، **تطور الشعر العربي الحديث**، عمّان: مجدلاوي.

شرف، 1991 شرف، عبد العزيز (1991)، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار الجيل.

الشقيرات، 1987 الشقيرات، أحمد (1987)، **الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب**، عمّان: دار عمّار.

شكري، 1968 شكري، غالي (1968)، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، القاهرة: دار المعارف.

شكري، 1971 شكري، غالي (1971)، «قصيدة ودراسة»، **مجلة الأقلام**، عدد 8، ص 62-74.

الشنطي، 1986 الشنطي، محمد (1986)، «خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش»، **فصول-مجلة النقد الأدبي**، عدد 1، ص 139-159.

الطبري، 1964 الطبري، محمد بن جرير (1964)، **تاريخ الرسل والملوك**، ليدن: بريل.

عاصي ويعقوب، 1987 عاصي، ميشال وإميل يعقوب (1987)، **المعجم المفصَّل في اللغة والأدب**، بيروت: دار العلم للملايين. (جزآن)

العالم، 1988 العالم، محمود (1988)، «لغة الشعر العربيّ الحديث وقدرته على التوصيل»، ضمن: في **قضايا الشعر العربي المعاصر**، ص 28-51.

العالم وآخرون، 1988 العالم، محمود أمين وآخرون(1988) في **قضايا الشعر العربي المعاصر**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة

عبّاس، 1983 عبّاس، إحسان (1983)، **بدر شاكر السيّاب- دراسة في حياته وشعره**، بيروت: دار الثقافة.

عبّاس، 2001 عبّاس، إحسان (2001)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع.

عبد الصبور، 1962 عبد الصبور، صلاح (1962)، **الناس في بلادي**، القاهرة: دار المعرفة.

عبد الصبور، 1969 عبد الصبور، صلاح (1969)، **حياتي في الشعر**، بيروت: دار العودة.

عثمان، 1984 عثمان، إعتدال (1984)، «النص- نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش»، **فصول-مجلة النقد الأدبي**، عدد 1، ص 191-210.

عصفور، 1976/1975 عصفور، جابر (1976/1975)، «دراسة قصيدة أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السيّاب»، ضمن: **حركات التجديد في الأدب العربي**، ص 199-219.

العلاق، 1997 العلاق، علي جعفر (1997)، **الشعر والتلقّي- دراسات نقدية**، عمّان: دار الشروق.

علوش، 1977 علوش، ناجي (1977)، **بدر شاكر السياب- سيرة شخصية**، بيروت: دار العودة.

علوش، 1995أ علوش، ناجي (1995أ)، «بدر شاكر السيّاب»، ضمن: السيّاب 1995، ج 1، ص هـ- ك ك ك.

علوش، 1995ب علوش، ناجي (1995ب)، «مدخل»، ضمن: السيّاب 1995، ج 2، ص 11-93.

علي، 1995 علي، عبد الرّضا (1995)، **دراسات في الشعر العربي المعاصر- القناع، التوليف، الأصول**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عوض، 1967 عوض، لويس (1967)، **الثورة والأدب**، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

عوض، 1999 عوض، ريتا (1999)، «جدليّة التواصل والانقطاع: حوار الحداثة والتراث بين البياتي وابن عربي»، ضمن: **عبد الوهاب البياتي في بيت الشِّعر** 1999، ص 275-295.

عيد، 1979 عيد، رجاء (1979)، **دراسة في لغة الشعر**، الإسكندرية: منشأة المعارف.

الغرفي، 1986 الغرفي، حسن (1986)، **كتاب السياب النثري**، فاس: منشورات مجلة الجواهر.

الغريبي، 1999 الغريبي، خالد (1999)، «في مفهوم الشعر عند البياتي من خلال أقواله وأفكاره»، ضمن: **عبد الوهاب البياتي في بيت الشِّعر** 1999، ص 201-217.

فتح الباب، 1997 فتح الباب، حسن (1997)، **سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فتحي، 2000 فتحي، إبراهيم (2000)، **معجم المصطلحات الأدبية**، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

القاسم، 1991 القاسم، سميح (1991)، **القصائد**، كفر قرع: دار الهدى. (3 أجزاء)

القاضي، 1999 القاضي، محمّد (1999)، «السرد في شعر البياتي»، ضمن: **عبد الوهاب البياتي في بيت الشِّعر**، ص 219-244.

قبّاني، 1993أ قباني، نزار (1993أ)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: منشورات نزار قبّاني. (ستة أجزاء).

القرآن الكريم.

قميحة، 1987 قميحة، جابر (1987)، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، القاهرة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان.

الكبيسي، 1978 الكبيسي، طراد (1978)، «ملاحظات في الشعر العربي المعاصر في مرحلته الثانية»، **مجلة الأقلام**، عدد 10، ص 17-20.

الكبيسي، 1988 الكبيسي، طراد (1988)، «موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي»، ضمن: **في قضايا الشعر العربي المعاصر**، ص 130-155.

الكتّاني، 1982 الكتّاني، محمّد (1982)، **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربيّ الحديث**، الدار البيضاء: دار الثقافة. (جزآن)

الكركي، 1989 الكركي، خالد (1989)، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، بيروت: دار الجيل.

كريم، 2000 كريم، فوزي (2000)، **ثياب الإمبراطور**، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

لؤلؤة، 1980 لؤلؤة، عبد الواحد (1980)، **الأرض اليباب- ت.س. إليوت، الشاعر والقصيدة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

لؤلؤة، 1990 لؤلؤة، عبد الواحد (1990)، **منازل القمر- دراسات نقدية**، بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر.

مكّي، 1986 مكّي، الطاهر (1986)، **الشعر العربيّ المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته**، القاهرة: دار المعارف.

الملائكة، 1965 الملائكة، نازك (1965)، **قضايا الشعر المعاصر**، بغداد: مكتبة النهضة.

المناصرة، 1999 المناصرة، عز الدين (1999)، **هامش النصّ الشعري**، عمّان: دار الشروق.

النقّاش، 1992 النقاش، رجاء (1992)، **ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء**، الكويت: دار سعاد الصباح.

النويهي، 1971 النويهي، محمد (1971)، **قضايا الشعر الجديد**، القاهرة: دار الفكر.

الهرماسي وآخرون، 1999 الهرماسي، عبد الباقي وآخرون (1999)، **عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر**، تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم.

وادي، 2000 وادي، طه (2000)، **جماليات القصيدة المعاصرة**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

الوهايبي، 1999 الوهايبي، المنصف (1999)، «البياتي بين أبي فراس وديك الجنّ»، ضمن: **عبد الوهاب البياتي في بيت الشِّعر** 1999، ص 149-172.

يحياوي، 1998 يحياوي، رشيد (1998)، **الشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصّي**، بيروت: أفريقيا الشرق.

يوسف، 1995 يوسف، سعدي (1995)، **الأعمال الشعرية**، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

In English:

Allen, 1993 Allen, Roger (1993) "Arabic Poetry", In: Primenger and Brogan (eds.), pp. 85-91.

Badawi, 1975 Badawi, M.M. (1975), *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry,* Cambridge: Cambridge University Press.

Badawi, 1992 Badawi, M.M. (ed.) (1992), *Modern Arabic Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cuddon, 1998 Cuddon, J.A. (1998), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Oxford: Blackwell Publishers.

Deyoung, 1998 Deyoung, Terri (1998), *Placing the Poet- Badr Shakir al-Sayyab and Postcolonial Iraq*, New York: State University of New York.

Eliot, 1965 Eliot, T.S. (1965), *Selected Prose,* London: Penguin Books.

Even-Zohar, 1990 Even-Zohar, Itamar (1990), "The Literary System", *Poetics Today*, 11: 1, pp. 27-43.

Hebel, 1991 Hebel, U (1991), "Towards a Descriptive Poetics of Allusion", In: Plett, pp. 135-164.

Holy Bible- New International Version (Colorado Springs: International Bible Society, 2000).

The Holy Quran (Lahore: Islamic Publications, 2003), [Translated by S. Abul A'la Maududi]

Jayyusi, 1977 Jayyusi, Khadra (1977), *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Leiden: E. J. Brill. (2 vols.)

Jayyusi, 1992 Jayyusi, Salma (1992), "Modernist Poetry in Arabic", In: Badawi (ed.) 1992, pp. 132-179.

Jung, 2002 Jung, C.G. (2002), *Answer to Job*. London: Routledge Classics.

Khoury, 2006a Khoury, Jeries (2006a), "Polysystems: A Theoretical Inquiry into Some General Concepts", *JAL* 37 xxxvii, 1, pp. 109-144.

Khoury, 2006b Khoury, Jeries (2006b), "Antara b. Shaddad Relinquishes His Sword: a Classical Poets Image in Modern Arabic Poetry- the Case of Nizar Qabbani", *Orientalia Suecana* LV, pp. 59-75.

Khoury, 2006c Khoury, Jeries (2006c), "Employment of Popular Proverbs in Modern Arabic Poetry (1945-1961)", *JOAS* 15, pp. 95-129.

Khoury, 2007	Khoury, Jeries (2007), "Employment of Popular Proverbs in Modern Arabic Poetry (1962-1987)", *JOAS* 16, pp. 135-181.
Khoury, 2008	Khoury, Jeries (2008), "Zarqa' al-Yamama in the Modern Arabic Poetry, a Comparative Reading", *Journal of Semitic Studies* LIII/2, pp. 311-327.
Miner, 1993	Miner, Earl (1993), "Allusion". In: Primenger & Borgan (eds.) 1993, pp. 38-40.
Moreh, 1976	Moreh, S. (1976), *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Leiden: E.J. Brill.
Al-Musawi, 2006	al-Musawi, M.J. (2006), *Arabic Poetry- Trajectories of Modernity and Tradition*, New York: Routledge.
Plett, 1991	Plett, Heinrich F. (ed.) (1991), *Intertextuality,* New York: Walter de Gruyter.
Preminger & Brogan, 1993	Preminger, Alex & T.V.F. Brogan (eds.) (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,* Princeton: Princeton University Press.
Saif, 1976	Saif, Walid (1976), *A Linguistic Study of the Language of Modern Arabic Poetry*, London: The University of London. (Ph.D dissertation)
Sulaiman, 1984	Sulaiman, Khalid (1984), *Palestine and Modern Arab Poetry*, London: Zed Books Ltd.

بالعبرية

בן פורת, 1985 בן פורת, זיווה (1985), "בין-טקסטואליות", **הספרות** 2 (34), עמ' 170- 178.

مواقع عبر الشبكة العنكبوتية

http://www.balagh.com/mosoa/quran/re10cdpd.htm
http://www.ikhwan-muslimoon-syria.org/09shabab/ashbal24/logha.htm
http://www.iraqcenter.net/vb/showthread.php?t=16443
http://www.4uarab.com/vb/showthread.php?t=54168

المسرح العربي الحديث: الرحلة إلى البدايات*

جوزيف زيدان- جامعة أوهايو
ترجمة: نزيه قسيس

عندما قرر مارون النقاش، مؤسس المسرح العربي الحديث، أن يتبنى الشكل الأوروبي للمسرح سنة 1847، لم ينس مبنى المسرح نفسه. فقد ترك لنا الرحالة البريطاني ديفيد أركيوهارت، الذي سنحت له فرصة حضور عرض مسرحية النقاش « أبو الحسن المغفل» سنة 1850، وثيقة مهمة جدا عن المسرح الحديث الولادة الذي كان يكافح من أجل إرساء جذوره في بيئة غير مألوفة. كان مهندسو مسرح النقاش مرتبكين قليلا: «لقد شاهدوا في أوروبا أضواء المسرح وكوّة الملقن وتخيلوا ذلك نقطة أساسية في المسرح، بحيث أنهم وضعوا تلك الأشياء حيث وضعوا الكراسي للخليفة ووزيره والمرايا الكبيرة للسيدات».[1] المفارقة في الأمر هي أن النساء كن مستثنيات كليا، ليس فقط من جمهور المتفرجين، بل من فرقة التمثيل أيضا: لقد لعب الصبيان أدوار البنات. وبصورة مثيرة للاهتمام، ابتكرت طرق جديدة لإجلاس جمهور المتفرجين الذين كانوا معتادين على الجلوس في المقاهي حيث كان يجري عرض فنون التسلية الشائعة، وليس على الجلوس في مسارح من هذا النوع، «تركت مساحة واسعة لخدمة الغلايين والنراجيل».[2] لم يعكس تصميم المسرح وحده محاولة التعايش بين القديم والحديث، بل العرض نفسه كذلك كان يشير إلى نفس المحاولة. الحدث الرئيسي كان مسرحية مستوردة ومكتوبة في شكل أوروبي، ولكن من أجل إرضاء الجمهور تم عرض مسرحية هزلية محلية مألوفة أثناء الاستراحة بين الفصول المسرحية. وصف أركيوهارت كيف انعكس تماثل الجمهور الحميمي مع هذا الفصل المألوف بالمشاركة الفعالة للمفتي السابق لبيروت الذي كان بين الجمهور، و أبدى رد فعل كلاميا على الأحداث التي كانت تجري على خشبة المسرح.[3] إن إدخال هذه المسرحية الهزلية القصيرة يدل على إدراك النقاش وتوقعاته من الجمهور، إذ كانت تلك نوعا من التعويض عن لتفاعل المحدود بين مسرحياته الأوروبية الطابع وجمهور المتفرجين الذي كان معتادا على التسلية الشعبية التي كانت تتضمّن الكثير من الارتجال.

هذا المزيج من العالمين، المستورد والمحلي، كان حركة ذكية من جانب النقاش هدفها عدم تغريب جمهوره.

على أي حال، أعتقد أن التأكيد على العنصر المستورد كان أكثر قوة بواسطة النقاش، وذلك في محاولة منه أن يبتعد إلى حد ما عن الأشكال المسرحية المحلية الشعبية. هذا الميل برز بوضوح في كلمته التي ألقاها قبل تقديمه مسرحية «البخيل» سنة 1847. فقد أخبر جمهور مستمعيه في ذلك الوقت أنه كان يقدم لهم «مرسحا أدبيا، ذهبا إفرنجيا في سبك عربي».[4] هذا التأكيد على المسرح الأدبي له أهمية خاصة: فهذا النوع من المسرح يختلف، كما ألمح، عن أنواع التسلية البدائية التقليدية الخالية من كل قيمة أدبية. علينا أن نتذكر أن النقاش قبل كل شيء كان أديبا، وكان بالتأكيد مدركا للمكانة الدنيا للأدب الشعبي الشائع الذي لم يكن يرغب في أن يكون منتسبا إليه. في سيرته الذاتية يزودنا جرجي زيدان بفكرة عن مكانة أحد أنواع المسرح الشعبي الشائع في بيروت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد إنشاء مسرح النقاش بفترة قصيرة. يشير زيدان إلى الأراجوز (قره قوز) (أو ما يسميه المصريون «خيال الظل») مبيّنا أن ذلك النوع كان مطلوبا جدا خلال سنوات السبعين من القرن التاسع عشر. «وإني لأستغرب الآن كيف كان الناس يحضرون لمشاهدة ذلك التمثيل، فقد كان تمثيلا بذيئا كله فحش وسوء أدب. ولا غرو إنه كان يمثل آداب أحط طبقات بيروت الذين يُعرفون في اصطلاح أهل المدينة (بزعران عصّور)، وهم طائفة من المتشردين كانوا يملأون ساحة عصّور (على الصور)، ويمتدون إلى ساحة البرج، لا شغل لهم إلاّ الدعارة والسرقة والتحرش بأبناء السبيل».[5]

بدون أن أضع نفسي في موقف حرج بالقول إن خيال الظل المعروف للعرب على الأقل منذ سنة 1171م. هو مسرح ذو مكانة عالية رغم أنه لا يخضع للنموذج الأرسطوطاليسي، فإني أريد أن أقترح وجود علاقة بين هذا النوع وبين المسرح العربي الحديث الذي ظهر حوالى منتصف القرن التاسع عشر. هناك مسرحيات من النوع السابق ظهرت منذ الستينات والسبعينات من القرن الثالث عشر. فقد كتب مؤلف هذه المسرحيات محمد ابن دانيال الموصلي (حوالى 1248–1311)، ثلاث مسرحيات، مستخدما فيها مزيجا من الشعر والسجع هي: «طيف الخيال»، «عجيب وغريب» و«المتيّم».[6]

بالإضافة إلى مسرح خيال الظل، أودّ أن أشير إلى وجود نشاطات مسرحية أخرى كان يقوم بها الممثلون في العالم العربي قبل استيراد المسرح الجاهز من أوروبا.[7] بعض هذه النشاطات ذكرها الرحالة الأوروبيون أنفسهم. فقد زودنا الرحالة الدانماركي كارستن نيبر بأقدم وصف كهذا إذ روى أنه شاهد مسرحية هزلية في مصر سنة 1761، وقام بالدور الرئيسي فيها رجل يرتدي لباس امرأة؛ واضطر أن يبذل جهده لإخفاء لحيته الطويلة. يدعي نيبر أنه اكتشف فرقة تشمل ممثلين مسلمين ومسيحيين ويهودا، كانوا يحصلون على رزقهم البسيط عن طريق القيام بعروض في الأماكن العامة.[8] هنالك أيضا وصف لعروض بدائية ساذجة كهذه أداها الممثلون أورده الرحالة الإيطالي ج. بلزوني الذي شاهد تلك العروض في سنة 1815.[9]

يذكر إدوارد وليم لين، المستشرق البريطاني الذي عاش في مصر خلال العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر، مشاهدته لمسرحية هزلية خفيفة يُضرب فيها فلاح ويُسجن لأنه لم يستطع أن يدفع ضرائبه. يقول لين: «يتسلى المصريون غالبا بممثلي مسرحيات هزلية سخيفة هابطة يطلقون عليهم اسم «المحبظون». وهي مسرحيات تمثل عادة في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في منازل علية القوم، وفي بعض الأحيان

تجتذب المشاهدين في الأماكن العامة في القاهرة. عروضهم هذه لا تكاد تستحق الوصف؛ فهم في أغلب الأوقات يرفهون عن الناس، وينالون استحسانهم عن طريق الدعاية السوقية والأفعال الفاضحة».[10] هذه المسرحية الهزلية الشعبية التي تسمى «فصل مضحك»، وظهرت قبل بداية الاتصال بين العالم العربي والغرب وقبل حلول عهد النهضة، بقيت حية في بعض الأجزاء من العالم العربي، وازدهرت إلى جانب الدراما العربية الأوروبية بالرغم من تصنيفها على أنها سوقية تنقصها الحبكة البارعة، وأنها تقدَّم بصورة رئيسية لجمهور غير المتعلمين.

بالنسبة للمسرح العربي في مصر الحديثة، وُضعت العربة قبل الحصان. كانت مصر الدولة العربية الأولى التي شهدت ظهور مسرح أوروبي، عندما أنشأ الجنرال مينو مسرحا فرنسيا سنة 1799. كان مسرحا قصير العمر، إذ اعتاد الفرنسيون، كما يقول المؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي، أن يتجمعوا مرة كل عشرة أيام لمشاهدة المسرحيات التي كان يقدمها أفراد من جاليتهم من أجل التسلية والترفيه.[11] كان إنشاء المسارح في القاهرة في أواخر الستينات من القرن التاسع عشر ناحية واحدة من نواحي اهتمام الخديوي إسماعيل بالثقافة الأوروبية، فقد أقيم مسرح الأزبكية سنة 1868 ليخدم الفرق الأجنبية الزائرة، و بُني المسرح الآخر، دار الأوبرا، بسرعة عظيمة ليكون من الممكن عرض أوبرا «عايده» بمناسبة إنهاء العمل في قناة السويس سنة 1869.[12] كانت هاتان القاعتان المسرحيتان أوروبيتي الطابع كليا، مدعومتين ماديا من الحكومة، ومبنيتين بحيث تتسعان للفرق الأوروبية الزائرة. ثمّ بُني عدد من المسارح في القاهرة والإسكندرية من أجل خدمة الفرق الأوروبية بصورة أساسية. أحد هذه المسارح الأوروبية الطابع، دار الأوبرا، أصبح مسرح يعقوب صنّوع الطلائعي سنة 1870. للمرة الثانية، كما رأينا عند النقاش، اختار صنّوع أن يؤكد على أنه مدين للمسرح الأوروبي؛ إذ اعترف بفضل الفرق الأوروبية التي زارت مصر وفضل موليير، شيريدان، وجولدوني على إنشاء مسرحه.[13] بدون التقليل من أهمية هذا التأثير، فإن الباحث يستهويه النظر التفصيلي في العناصر المحلية المستقاة من مسرح خيال الظل والفصول الهزلية التي ساعدت على تشكيل مسرح صنّوع. لاحظ علي الراعي، الذي أجرى بحثا موسعا عن المسرحية المصرية المبكرة، أن شخصيات صنّوع، مثل ابن البلد السريع الذكاء؛ الفقيه الذي يصر على الحديث بالفصحى سواء كان مفهوما أو غير مفهوم؛ الأجنبي الذي يتكلم العربية بطريقة مضحكة، والزوجة التي تتذمر من ظلم زوجها رغم إخلاصها له – هذه الشخصيات كلها مستقاة من مسرح الدمى.[14]

أظهر مسرح صنوع تشابها بارزا مع تقنية «الملهاة المرتجلة». على أي حال، كان صنوع يقوم بعروضه على خشبة مسرح تقليدي، وبما أن ممثليه كانوا هواة قليلي التجربة وغير مستعدين بصورة كاملة للتمثيل بأسلوب الارتجال المباشر فقد ابتُكرت طريقة بديلة لتضفي جو الارتجال. بما أنه كان يقوم بدور «الملقن»، فقد كان صنوع يقوم بإرشاد الممثلين كيف يجب أن يردوا على المقاطعات والمداخلات من جمهور المشاهدين. هذا المسرح، الذي نجح إلى حد كبير بالتفاعل مع بعض أشكال المسرح الشعبي، وبمحاولاته معالجة بعض المشاكل الاجتماعية والثقافية للشعب المصري باستعماله اللهجة المصرية، توقف فجأة عندما أمر الخديوي

إسماعيل بإقفاله سنة 1872، وذلك بعد سنتين من ابتداء عمله. كان لمسرح صنوع جمالية محددة جيدا وازنت بصورة دقيقة بين ما فهمه صنوع على أنه رسالة مزدوجة للمسرح وهي: التسلية والتحريض. نتيجة لذلك فإن جمالية مسرحية صنوع عكست اهتمامه بتطوير علاقة مباشرة وتفاعلية بين المسرح والجمهور. فقد أسهمت المميزات الفنية مثل: المحتوى المسرحي الذي يشمل استعمال المواضيع، الشخصيات وتوالي الأحداث المستقاة من المجتمع المعاصر، الثقافة الشعبية، والفولكلور؛ نصوص مسرحية ملائمة لعروض شديدة الاعتماد على الارتجال؛ استعمال المحكية المصرية؛ وإدخال الموسيقى وعناصر كوميدية أخرى مأخوذة من مسرحية الظل الشائعة ومسرح الدمى — كل ذلك أسهم في تشجيع مشاركة الجمهور الفعالة.

ظهور فرق شامية على المسرح المصري في سنوات السبعين من القرن التاسع عشر، مثّل نهاية عهد وبداية عهد جديد، إذ أصبح المسرح تجاريا وأكثر تنظيما إلى حدّ بعيد. هنالك عدة أسباب موضوعية لترك تقاليد الارتجال.

1. كان الممثلون والكتاب ومعدو المسرحيات والمترجمون، وخصوصا في البداية، غير مصريين والعامية المصرية لم تكن وسيلة طبيعية لديهم.
2. ورثت الفرق المسرحية تركة مارون النقاش المسرحية، فآمنت أن الفصحى هي اللغة المناسبة لأي نشاط فكري. واستعمال الفصحى، وهي ليست وسيلة تلقائية للاتصال، لم يعد يسمح للارتجال في الاستمرار.
3. اعتمدت ذخيرة هذه الفرق المسرحية كثيرا على الترجمات والاقتباسات من المسرح الأوروبي، وبالتالي، بقيت مادة هذه الإنتاجات غريبة عن جمهور المتفرجين.

إن وصول أول فرقة مسرحية شامية إلى مصر سنة 1876 محاط بشيء من الغموض. فقد كشف سليم خليل النقاش، ابن أخي مارون وتلميذه، أنه بعد مقابلة «درانيت بك» مدير دار الأوبرا، أصدر الخديوي أمرا يسمح له بعرض مسرحيات بالعربية في هذا المسرح.[15] بعد هذا اللقاء الحاسم مباشرة، رجع سليم إلى بيروت لكي يقوم بتنظيم فرقة مسرحية، وبدأ بإعداد فرقته المسرحية الثابتة. بسبب الصيف الحار في القاهرة، فقد سُمح للفرقة أن تتمرن في بيروت، وكان من المفهوم أنها ستأتي إلى القاهرة في الخريف. على أي حال، أُرسلت الألبسة إلى القاهرة سلفا، إلا أنّ انتشار وباء الكوليرا في بيروت، والمنع الذي فرضه المصريون على المسافرين القادمين من بيروت، أفشل خطط النقاش. ندهش حين نقرأ في صحيفة «الأهرام»، في السادس عشر من كانون الأول سنة 1876، عن وصول فرقة سليم التي تحتوي على اثني عشر ممثلا وثلاث ممثلات إلى الإسكندرية، وليس إلى القاهرة. فكما كان متوقعا، أحضر سليم معه مسرحيات عمه الثلاث، بالإضافة إلى خمس مسرحيات كان هو قد ترجمها أو اقتبسها عن الإيطالية أو الفرنسية: «عايده» معدلة عن أوبرا فيردي، «مي أو هوراس» معدلة عن مسرحية هوراس لكورنيل؛ «الكذوب» مأخوذة عن مسرحية لكورنيل؛ وعملين آخرين «غرائب الصُدف» و«الظلوم» يُفترض أنهما يعتمدان على مسرحيات أوروبية. لكن لسوء الحظ أدرك سليم بسرعة أن الأغاني التي استعملها عمه في مسرحياته لم تكن شائعة في مصر كما كانت في لبنان. لهذا استدعى معلما خاصا، اسمه بطرس الشلفون، ليعلم الفرقة الموسيقى

المصرية الشعبية، وكرس نفسه لهذا العمل لمدة ثلاثة أشهر.[16] هذا الأمر ربما يفسر امتناع سليم عن إنتاج (أوبرا) «البخيل»، بالرغم من أن الفرقة قد تدربت عليها في بيروت. فقد اختار، بدل ذلك، أن يعرض مسرحية «أبو الحسن المغفل» ثم «السليط الحسود»، وهما مسرحيتان هزليتان قصيرتان (أوبريتات)، ومسرحيات أخرى عن الفرنسية (خصوصا «هوراس» لكورنيل)، لكنها جميعا لم تلق نجاحا كبيرا. لذلك طلب سليم مساعدة صديق من بيروت هو أديب إسحق الذي كان قد أعد مسرحية «أندروماك» لراسين بناء على طلب القنصل الفرنسي. انضم إسحق إلى النقاش في الإسكندرية، ولكن بالرغم من محاولاتهما الجادّة للنجاح فقد تنازلا في النهاية، وتحولا إلى الصحافة، وتركا مصير الفرقة بين يدي أحد ممثليها الموهوبين وهو يوسف الخياط.

الفرقة الشامية الأخرى التي وصلت إلى مصر، هي فرقة أحمد أبو خليل القباني من دمشق. كان منحى القباني الثقافي مختلفا تماما عن سليم النقاش. فهو تلقى تربية تقليدية بحتة استثنت اللغات الأوروبية، أولا في «الكُتّاب»، ثم الجامع الأموي في دمشق. منذ شبابه المبكر، أظهر القباني اهتماما عميقا بالغناء والموسيقى والأدب الشعبي الشائع ومسرح الدمى. فكان من شأن هذه العناصر أن تحدد الاتجاه الذي اتخذه مسرح القباني، وتكفل له نجاحه المستمر في مصر. ازدهرت نشاطات القباني المسرحية حوالى سنة 1878 عندما شارك، بدعم من الحاكم التركي مدحت باشا، إسكندر فرح لتكوين فرقة مسرحية. لكن سرعان ما لاقت هذه الفرقة المسرحية المتاعب مع الأوساط المحافظة في دمشق لعدة أسباب، من بينها إدخالهما ممثلتين لبنانيتين وعرضهما لشخصية هارون الرشيد على المسرح. نتيجة لذلك، أقفلت السلطات التركية مسرح القباني. على أي حال، فإن الفرقة لم تستسلم، فانتقلت، نتيجة للتشجيع الذي تلقته من جهات مختلفة، وخصوصا من المغني المصري عبده الحمولي،[17] إلى الإسكندرية سنة 1884، واستأنفت هناك نشاطاتها. كان تشجيع الحمولي حيويا بشكل خاص، وتمثّل في المشاركة في عروض الفرقة منذ العرض الأول. وعندما انتقلت الفرقة إلى القاهرة لتعرض على مسرح دار الأوبرا، اشترك الحمولي في عشرة من بين عروضها الخمسة عشر، خلال شهر كانون الثاني سنة 1885.

هكذا تبين أن العنصر المصري، الذي لم يكن موجودا في فرقة سليم النقاش، كان حاسما في اكتساب قبول جمهور المشاهدين المصري. كان القباني أقرب إلى ذوق المشاهدين المصريين بفضل اختياره لمصادر رواياته، أي الأدب الشعبي، ألف ليلة وليلة والتاريخ العربي. وكان الغناء عنصرا مهما آخر بالإضافة إلى الرقصة الجماعية المعروفة باسم «رقصة السماح» التي تشبه الباليه. بالإضافة إلى ذلك، لم يتخلّ القباني عن «الفصول المضحكة»، فأدخل فصولا من التمثيل الإيمائي الصامت كانت تُعرض أثناء الاستراحات أو في نهاية مسرحياته الرسمية.

لم تتمثّل إسهامات القباني المتواصلة في المسرح العربي، بالتأكيد، في مهاراته ككاتب مسرحي. فقد كان سجع القباني المنمق ممزوجا غالبا بشعر يعالج مواضيع تاريخية ذات سياق عصري ضئيل، ما جعله استمرارا للماضي الثابت، ومنعه من خلق أسلوب حيوي ومرن. يكمن تأثير القباني العظيم في مجال المسرح الموسيقي

الذي كان فيه أستاذا ومرشدا، مما جعل مطربا موهوبا مثل سلامة حجازي يرسل إليه الطلاب في أحيان كثيرة.

كانت فرقتا سليم النقاش والقباني فرقتين ممتازتين، نشأت عنهما عدة فرق منشقة، وفي سنة 1891 مثلا، كانت كل الفرق الرئيسية الفعالة في مصر فرقا شامية:

1. فرقة يوسف الخياط (1877)
2. فرقة سليمان القرداحي (1882)
3. فرقة القباني (1884)
4. فرقة سليمان الحداد، الجوق الوطني المصري (1887)
5. فرقة اسكندر فرح (1891)

ناضلت كل هذه الفرق كثيرا لتجذب جمهور المشاهدين المصري وتحتفظ به، وكان يوسف الخياط أول من أدخل ممثلين مصريين في فرقته. أما تذكرة الدخول إلى قلوب جمهور المصريين وعقولهم فقد كان المطرب المشهور سلامة حجازي، الذي حاولت أكثر الفرق الشامية تجنيده معها. بدأ حجازي حياته الفنية مع فرقة الخياط سنة 1884 كمغن في فترات الاستراحة، وفي السنوات التالية، نجح سليمان القرداحي في إغرائه بالغناء والتمثيل في فرقته. ومع حلول سنة 1891، كان حجازي قد انضم إلى فرقة اسكندر فرح، حيث واصل العمل إلى أن كون فرقته الخاصة به سنة 1905. كان وجود حجازي أو عدم وجوده هو الذي يحدد ثروات أي فرقة إلى حد كبير.

كانت ذخيرة المسرحيات لهذه الفرق متوفرة بواسطة كادر من الكتاب الذين كان أكثرهم من الشوام، أمثال سليم خليل النقاش، نجيب الحداد، أمين الحداد، طانيوس عبده، وإلياس فياض. وكانت غالبية المسرحيات التي أُنتجت في مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ترجمات أو إعدادات لمسرحيات أوروبية الأصل، وكان أغلب الأشخاص الذين شاركوا في هذه المهمة خريجين من مدارس فرنسية في لبنان، سوريا أو مصر. كانت هذه الظاهرة، بالإضافة إلى أن اللغة الفرنسية كانت أهم لغة أوروبية في مصر منذ أيام حكم محمد علي حتى الاحتلال البريطاني سنة 1882، السبب في أن أغلب المسرحيات الأوروبية التي اختيرت كانت إما مكتوبة بالفرنسية أصلا، أو مترجمة إلى الفرنسية عن لغة أوروبية. مثلا، بعض مسرحيات شكسبير تُرجمت عن الفرنسية وليس عن الإنجليزية، وأبرز مثال على ذلك هو إعداد طانيوس عبده المعروف لمسرحية «هملت» التي عرضتها على المسرح فرق القباني وحجازي ويوسف وهبي.

بواسطة اللجوء إلى التعريب، وليس إلى الترجمة المباشرة، حاول رجال المسرح العربي أن يقربوا هذه المسرحيات أكثر من أذواق المشاهدين وبيئاتهم. لا بد من تذكّر بعض الوقائع لكي نتناول نشاطاتهم بمنظور محدّد ونقيّمها تقييما أكثر موضوعيّة. قبل كلّ شيء، جاء جمهور المشاهدين الأوائل إلى المسرح الجديد من أنواع مختلفة من التّسلية، كان فيها الغناء والموسيقى عنصرين أساسيين لا غنى عنهما. لذلك، رأينا أن الكتاب الأوائل الذين أعدوا المسرحيات أدخلوا أشعارا لكي تُغنى أثناء المسرحية، أو أدخلوا أغاني شعبية شائعة في

تلك الفترة. من الطريف هنا أن بعض هذه الأشعار والأغاني كانت باللغة العامية، بينما كانت الفصحى لغة باقي النص المسرحي. ثانيا، لقد مرت بعض المسرحيات بتغييرات شديدة على الأصل، بسبب الحذف الحر والاختصار والتغيير في المصدر الذي قام به معدّ المسرحية. فقد استطاع إدوارد الياف، مثلا، التعرف على أربعمئة تغيير في النص الأصلي في صياغة نجيب حداد لمسرحية «السيد» التي كتبها كورنيل.[18] في حالات مغالية أخرى، كان يُقلب كل مسار الأحداث بدون أي تبرير جوهري. ففي صياغة طانيوس عبده لمسرحية شكسبير «هملت»، مثلا، يندهش القارئ عندما يكتشف أن المسرحية تنتهي وهملت على قيد الحياة، بل ينتصر بعد أن استطاع بمساعدة شبح أبيه أن يهزم أعداءه ويستعيد عرش الدانمرك! يجب فهم التفكير الكامن وراء هذا الميل على ضوء الأدب الفولكلوري، ورغبته العامة في تحقيق النهايات السعيدة. ولم يتردد بعض هؤلاء الكتاب المعدّين للمسرحيات في إلقاء اللوم على المشاهدين في اضطرارهم لإجراء تغييرات كهذه.[19]

آخر وأبرز صفة من صفات المسرح الشامي هي انشغاله بالمواضيع التاريخية، سواء كانت عربية أو أجنبية، رسمية أو شعبية. يجب دراسة هذه الظاهرة على خلفية مشكلة الثنائية في اللغة العربية نفسها. فقد كان هناك ترحيب بالفصحى، عادة، باعتبارها اللغة المناسبة لترجمة الكلاسيكيات الأوروبية ولكتابة المسرحيات التاريخية. من الناحية الأخرى، فإن اللغة العامية كانت تعتبر الوسيلة المناسبة للمسرحيات الكوميدية والاجتماعية؛ النوع الأول لأن العامية ذاتها غنية، لأسباب تاريخية، بطاقتها الكوميدية، والنوع الثاني لأن اللغة العامية الدارجة هي الوسيلة الفعلية المستعملة يوميا للاتصال في المجتمع، وتُعتبر لذلك «طبيعية» أكثر و«مشابهة للحياة» أكثر.

واجه المسرحيون العرب هذه القضية منذ البداية مع مارون النقاش، القباني وصنّوع. وبينما حلّ المسرحيان الأوّلان المشكلة بالالتزام بالفصحى، اختار صنّوع العامية الدارجة. يمكن إيجاد تبرير صنّوع لهذا الاختيار في عبارة متري في «موليير مصر وما يقاسيه»، إذ يعلق قائلا إن «الكوميدية تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس»[20] يجب ألا ننسى أيضا أن هذه الفِرق كانت خاضعة جدا لكتاب ومخرجين وممثلين شاميين. لذلك، نحن لا نستطيع أن نتوقع منهم أن يمسرحوا مسرحيات في العامية المصرية، وخصوصا في تلك الفترة المبكرة. نتيجة لذلك، فإن مسرحيات صنوع، التي سيطرت على المسرح المصري قبل أربع سنوات فقط من وصول أول فرقة شامية، كانت قد تجوهلت. بالإضافة إلى ذلك، اضطر محمد عثمان جلال أن يقلد تيارا جديدا في تاريخ المسرح العربي، وهو نشر المسرحيات قبل عرضها على المسرح. فقد نشر مجلدين منفصلين من المسرحيات المترجمة المنظومة بالعامية المصرية: المجلد الأول يحتوي على أربع كوميديات لموليير سنة 1890، والمجلد الثاني سنة 1894 ويحتوي على ثلاث تراجيديات لراسين. لم تُعرض أي واحدة من هذه المسرحيات فعليا حتى سنة 1912 عندما عرضت مسرحية موليير «الشيخ متلوف».[21] كما أن مسرحيات عبد الله النديم المكتوبة بالعامية لم تعرض إلا من قبل طلابه وليس من قبل الفرق الشامية.[22]

منذ ذلك الوقت وحتى الستينات من القرن العشرين، أصبح التيار الرئيسي في المسرح العربي غربيا أكثر فأكثر، تاركا المسرح الشعبي يختفي، خصوصا في المناطق المدنية. هذا الإصرار على تجاوز القضايا المحلية،

والاعتماد على قضايا عربية أو تاريخية، جعل بعض النقاد المصريين أمثال لويس عوض يدّعون أن هذه المرحلة الشامية في تاريخ المسرح المصري هي مرحلة عابرة، رغم أنها امتدت حتى أواخر سنوات العشرين من القرن العشرين، وظلت قادرة على إيقاف تطور مسرح مصري قومي مثل ذلك الذي أنشأه صنوع ومحمد عثمان جلال. هكذا يرى لويس عوض، بحق، أن إحدى صفات المساهمة الشامية في المسرح المصري تتمثل في «اختيار مواضيع حيادية تفتقر إلى الانعكاسات الاجتماعية أو السياسية».[23]

بدأت مرحلة «مَغْرَبة» المسرح المصري، وهو الأكثر نشاطا في العالم العربي، في العقد الثاني من القرن العشرين، من قِبل ممثلين و/أو منتجين درسوا المسرح أو تأثروا به بصورة عميقة في الغرب. ربما يكون جورج أبيض،[24] الذي درس المسرح في فرنسا على حساب الخديوي عباس الثاني لمدة ست سنوات، هو أول هذه السلالة. ففي سنة 1912 أقام فرقة للعروض باللغة العربية بحسب النموذج الأوروبي كليا. وقد لاقى الترحيب باعتباره مؤسس المسرح الفني الحقيقي الأول في مصر، الذي استطاع أن يعتمد على نفسه بدون اللجوء إلى الموسيقى أو الفصول المضحكة. كانت ذخيرته المسرحية تتكون من مسرحيات كلاسيكية، مثل «أوديب»، «لويس الرابع عشر»، «أوثيلو». لعب الدور الرئيسي في جميع هذه المسرحيات يوسف وهبي، وهو ممثل ومدير وكاتب مسرحي سافر هو أيضا إلى إيطاليا سنة 1921، حيث تعلم في مدرسة لفن الخطابة والإلقاء والتمثيل. هنالك أيضا شخص مهم آخر حاول أن يعزز المنحى الغربي للمسرح المصري، هو زكي طليمات الذي تعلم أيضا في فرنسا. فعند عودته من فرنسا سنة 1930، بعد أربع سنوات من الدراسة، أقام مدرسة للتمثيل هي «معهد فن التمثيل» الذي كان ذا منحى غربي إلى أبعد الحدود. وقد مهدت هذه المدرسة إلى إنشاء «أكاديمية الفنون» وهي معهد ذو مكانة كبيرة.

وصل الشكل الغربي للمسرحية إلى درجة عالية من النضج والتعقيد في سنوات الستين الأولى من القرن العشرين. لعب توفيق الحكيم، وبدرجة أقل محمود تيمور، دورا مهما في توسيع مدى الدراما المصرية ومجالها. ففي مدة نصف قرن جرّب كتاب المسرحية العرب تقريبا كل تيارمسرحي في أوروبا من الفودفيل (الاستعراض المسرحي) حتى مسرح العبث، وكانت إنجازاتهم رائعة بدون شك. أظهر جيل طموح من كتاب المسرحية الذين ظهروا بعد ثورة 1952، ميلا واضحا نحو التركيز على الضيق الاجتماعي والسياسي في مصر. عرف هؤلاء كيف يستغلون الحرية السياسية النسبية التي تمتعت بها مصر في السنوات الأولى من الثورة، قبل أن تشتد قبضة النظام على المسرح. فقد كانوا في مأمن بالذات، لأنهم كانوا يعالجون، بصورة رئيسية، نقائص النظام الملكي السابق. الاستعداد الأولي لحكومة جمال عبد الناصر لإيجاد حلول لبعض هذه المشاكل الاجتماعية الاضطرارية، المتمثل بما يُعرف باسم «القوانين الاشتراكية» لسنة 1961 أعطى لهذا الجيل جرعة كبيرة من التفاؤل. على كل، بدأ يظهر الصراع بين النظام والمفكرين في حوالي منتصف سنوات الستين من القرن العشرين.[25] ومهما يكن، يمكننا القول إن النظام الجديد أبدى اهتماما كبيرا بطبقات كانت منسية مدة طويلة في مصر، خصوصا الفلاحين والعمال الذين كانوا يُعتبرون بناة الاشتراكية العربية.

علينا أن نفهم بعض تجارب توفيق الحكيم في مجال الدراما على هذه الخلفية. ففي مسرحيته «الصفقة»

سنة 1956 حاول أن يجد حلا، بين ما حاول، لمسألة النقص في التسهيلات المسرحية في المناطق الريفية. تدور أحداث المسرحية كلها في ساحة قرية، ولذلك فهو يحتاج إلى الحد الأدنى من حاجيات المسرح. الصفة المهمة الأخرى لهذا العمل تكمن في أنها كانت المسرحية الأولى التي تحاول أن تستفيد من صفات «السامر»، وهو مسرح فلاحي دائري كان يستخدم الرقص، الموسيقى والغناء. في تجربته التالية، «قالبنا المسرحي» (1968) يلجأ الحكيم إلى أسلوب درامي تقليدي آخر: شكل الراوي الحكواتي ومنتحل الشخصية. فالراوي يقدم العرض، يديره بصورة مكشوفة، ويتمهل لكي يفسر الانطباعات والأفكار كلما كان ذلك ضروريا. والممثل الثاني يلعب دورا أو أدوارا معدّة له بعد أن يذكر اسمه الحقيقي. في محاولته أن يظهر ملاءمة هذا الشكل المسرحي لعدد من المسرحيات في التاريخ، يقدم الحكيم مقتبسات من سبعة كتاب مسرحيين: إيسكيلوس، شكسبير، موليير، إبسن، تشيكوف، بيرانديللو وديرنمات. مع أن هذا النوع من المسرح الذي صنفه علي الراعي على أنه «مسرح الإنسان الفقير»، [26] لايحتاج إلى مسرح، ديكور، إضاءة، مكياج أو أزياء، إلا أنّه، كما يرى الحكيم، وسيلة لترويج فن الثقافة الراقية. على الرغم من كل هذه التجارب التي يحاول فيها الحكيم أن يكتشف أشكالا درامية جديدة لتلائم مشاهدين معينين وأماكن معينة فإن إيمانه بشكل الدراما الغربي لم يهتز أبدا، وهو يتصور أن هذه الأشكال يمكنها ان تتعايش مع التيار الرئيسي.

كانت نقطة الانطلاق عند يوسف إدريس مختلفة كليا عنها عند توفيق الحكيم. فقد نشر إدريس ثلاث مقالات في المجلة الشهرية القاهرية «الكاتب» (1964)، تحت عنوان ذي دلالة «نحو مسرح مصري».[27] يطرح إدريس في مقالاته بعض القضايا الأساسية المتعلقة بطبيعة المسرح في مصر، ولعل أهمها هو إنكاره وجود مسرح مصري بالمعنى الحقيقي. يقول إدريس إن الشكل الحقيقي للمسرح الموجود في مصر غير مصري؛ لأنه جُلب من أوروبا (خصوصا من فرنسا) بواسطة المهاجرين الشوام من خلال إعداد وترجمة المسرحيات الغربية والقبول التام للفن المسرحي الغربي. بعد سنة 1919، هناك جيل كامل من كتاب المسرح والمنتجين المصريين الذين نشأوا على هذا التقليد الأجنبي، ساعد على تعزيز هذا التيار واستمراره. يعتقد إدريس أن المسرح المصري القومي الحقيقي لم يولد بعد. إنه البحث عن شكل مصري أصيل قادر على التعبيرعن مواضيع مصرية. يقول إدريس:

« لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري أن نعثر على الموضوع المسرحي المصري، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى». [28]

يسير يوسف إدريس في مسار يميز الفكر المصري بعد 1952؛ وهو أن الروح المصرية الحقيقية يجب العثور عليها في الريف الذي بقي غير ملوث بالعناصر الأجنبية. وأشار بشكل خاص إلى «السامر»، وهو مسرح فلاحي دائري يتكوّن من التمثيل، الموسيقى والرقص، باعتباره شكلا دراميا يستطيع أن يحل محل الشكل الغربي. يحوي هذا الشكل المسرحي الشعبي ميزة مهمة عند إدريس؛ إذ تسمح بتفاعل حر بين الممثلين والجمهور. هذا التفاعل هو شرط مسبق للسمو الروحي، «التمسرُح»، الذي يُمكن تحقيقه بواسطة المسرح فقط عندما يصبح

الممثل والمشاهد واحدا ونفس الشيء.

إذا كنا مفتونين بفكرة مقارنة النظرية بالممارسة، فإن حالة إدريس طريفة فعلا. فقد حاول إدريس تطبيق نظريته على مسرحية «الفرافير» التي كتبها خلال هذه الفترة وعُرضت على المسرح في سنة 1963–1964، وفي ملاحظاته التمهيدية للصيغة المطبوعة يزودنا إدريس ببعض الإرشادات لمسرحية الفرافير:

1. المسرحية تتطلب المشاركة الفعالة للمشاهدين خلال العرض.
2. المسرح الملائم لعرض الرواية يجب أن يكون مسرحا دائريا، إذ يجب على المشاهدين أن يشكلوا دائرة حول الممثلين.
3. يجب على الممثلين ألا ينساقوا مع أدوارهم؛ يجب عليهم أن يبقوا واعين تمام الوعي لحاجات وردود فعل المشاهدين.[29]

الشرط الأول، على كل حال، لا يمكن تنفيذه أساسا بسبب الظروف السياسية التي، كما أعتقد، تجاهلها عند وضعه لنظريته. بدلا من مداخلة الجمهور الحرة، فإن إدريس اكتفى في الصيغة المطبوعة بالارتجال المصطنع، وذلك بوضع بعض الممثلين وسط جمهور المشاهدين. في النص المعروض وُضع هؤلاء الممثلون على خشبة المسرح على شكل كورس/جوقة. (رقابة الدولة أولا، ثم المنتج، قررا مصير هذا العنصر الأساسي في مسرحية إدريس، أي مشاركة الجمهور).

إذا حُذف الشرط الأول فإني أستغرب أن تظلّ قضية خشبة المسرح قائمة (سواء كان ذلك المسرح صندوقا إيطاليا أو مسرحا دائريا). ثمّ إنّ المرء لا بدّ له أن يسأل عن سبب الإصرار على انصراف الممثلين إلى رد فعل الجمهور ما دام رد الفعل المذكور لم يعدّ جزءا من اللعبة.

إن تجريبية إدريس في الفرافير ليست ثورية ولا هي أصيلة. فغالبية القضايا، إن لم تكن جميعها، كانت قد أثيرت وعولجت في المسرح الغربي الحديث، ولا سبب للاعتقاد أن إدريس لم يكن مدركا لهذا عندما وضّح نظريته. يستطيع الباحث أن يتبين بسهولة أنّ إدريس مدين للمسرح الغربي أكثر منه لمسرح «السامر» في نواح كثيرة. فقد استفاد إدريس بشكل واضح فائدة كبيرة من الملهاة المرتجلة، بيرانديللو، بيكيت، وأهم شيء، من بريخت، وخصوصا في تقنيته الفنية المعروفة باسم «التغريب». كانت مسرحية «الفرافير» تجربة لمرة واحدة، وقد فشلت في أن تشكل نموذجا يُحتذى به لمسرح جديد في مصر. حتى إدريس نفسه تخلى عن هذا الشكل في مسرحياته التالية.[30]

الهزيمة الساحقة في حرب 1967 أجبرت العرب على التفكير من جديد في مؤسساتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية. لم يكن المسرح استثناء في هذه المسألة الذاتية، خصوصا أنه كان يدار بواسطة الدولة في أكثر الدول العربية. فقد شعر بعض المفكرين العرب بالحاجة الملحة إلى استعمال هذه الأداة من أجل إحداث التغييرات المرجوّة في المجتمع. «مسرح التسييس»[31] الذي دافع عنه الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، كان أحد تجسيدات هذا الوعي. قبل سنة 1967، كتب ونوس، وهو خريج معهد المسرح في جامعة السوربون، مسرحيات في نطاق تقليد مدرسة المسرح الطليعي الفرنسي، تعالج بصورة هادئة إلى حد ما عددا متنوعا من

القضايا الاجتماعية والميتافيزيقية. على كل حال، لم تكن رسالته ملحة أبدا، وكان مفهومه عن وظيفة المسرح الأساسية غامضا إلى حد ما. بعد سنة 1967 أصبح ونوس مشغولا بالنصف الثاني من المعادلة، الجمهور، بعد أن أدرك الدور السياسي الكامن في المسرح، فرأى ونوس أن جمهور المشاهدين يجب أن يشارك بصورة فاعلة، ويجب أن يصبح أكثر عدوانية. لنقتبس ما يقول:

«المتفرج ليس تلميذا في مدرسة ابتدائية وعليه أن يصغي إلى كل ما يلقى على مسامعه بهدوء وتسليم كاملين. المتفرج هو النصف الأساسي لأي عرض مسرحي. هو هدف هذا العرض وهو مسؤول عنه أيضا لذلك عليه أن يمارس حقوقه كاملة، أن يؤدي دوره بشكل تام وإيجابي. عليه أن يملأ حيزه في كل نشاط مسرحي، أن يقبل ويرفض أن يضغط ويقاطع. أن يقول ما يريد ويصحح ما يحكى له... نعم مطلوب من المتفرج أن يكون واعيا ووقحا. وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب وأن يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا وثقافيا فعّالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية».[32]

يجب أن يكون لمسرح التسييس، حسب ونوس، دور تثويري يقود أولا إلى الوعي، ثم إلى عمل إيجابي. يجب شحن الجمهور وليس تفريغه بواسطة التجربة المسرحية. إن استعمال ونوس الحر لمبادئ بريخت عن المسرح الملحمي واضحة هنا إلى حد ما. فقد صرّح بريخت أن «المتفرج لم يعد يسمح له بالخضوع إلى تجربة دون انتقاد...عن طريق التقمص العاطفي لشخصيات المسرحية».[33] أخذ ونوس تقنية «التغريب» عن بريخت، ولكنه ضاعفها بإصراره على مشاركة فعالة للجمهور من خلال ارتجال تلقائي أو تظاهري.

محاولة ونوس الأولى لتنفيذ هذا الشكل من المسرح، كان لابد أن تقود إلى مواجهة مع السلطات. فعندما كتب «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» وجد نفسه ملزما بنشرها في دورية في بيروت (مواقف، 1968)، وليس في دمشق. فقد مُنعت المسرحية في دمشق ولم يكن التفكير واردا في تمثيلها حتى 1971، عندما استلم السلطة نظام جديد. بصورة مثيرة للاهتمام، فإن النظام الجديد تصرف مثل النظام الثوري في مصر بعد 1952: سمح بانتقاد النظام السابق، فقدّمت مسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» في دمشق سنة 1971. أصبحت هنالك حاجة إلى طريقة حاذقة أكثر لتجنب مواجهة مباشرة مع المؤسسة السياسية، تحوّل ونوس إلى التاريخ العربي في بحثه عن مادة تتلاءم مع الحاضر وتنيره.

في الستينات من القرن العشرين، بدأ في العالم العربي التحدي الواسع لتاريخ ومكان ولادة المسرح العربي، ولريادته أيضا (1947، لبنان، مارون النقاش). فقد رفض عدد من المثقفين وكتاب المسرح الأخذ بالفكرة القائلة بأن النموذج الإغريقي- الروماني كان المعيار الوحيد لوجود المسرح في الثقافة، وجرت عدة محاولات لجذب الانتباه لبعض أنواع الأدب الكلاسيكي الغنية بالعناصر الدرامية مثل «المقامة» و«الرسالة».هكذا صنف علي الراعي المقامة على أنها مسرحية في المرحلة الجنينية. فقد حلل مقامة بديع الزمان الهمذاني «المقامة المضيرية» محاولا أن يبرهن أنها كانت قريبة من مسرحية الفصل الواحد، واستنتج علي الراعي أن المقامة «كانت مسرحية ولم يسلبها هذه الصفة سوى اعتبارات دينية».[34]

من الناحية الأخرى أعادت بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن) كتابة «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري

على شكل مسرحية في ثلاثة فصول، واصفة إياها على أنها «نص درامي من القرن الخامس للهجرة».[35] كما أكد باحثون آخرون أن العرب عرفوا «خيال الظل» على الأقل في وقت مبكر في سنة 1171م، وأن ثلاث مسرحيات (بابات) لابن دانيال ظلت على قيد الحياة.

كان ظهور الحركات السياسية ذات الاتجاهات الاشتراكية، خصوصا حركة جمال عبد الناصر في مصر والعلمانية التدريجية لبعض الدول العربية، عاملين حاسمين في خلق جو من التسامح نحو الأدب الشعبي والفولكلور. فالفترة التي حققت فيها مناطق من العالم العربي استقلالها السياسي من القوى الأوروبية الاستعمارية، أنتجت اهتماما باسترجاع الصفات الشعبية للثقافة العربية، والتأكيد عليها في محاولة لمواجهة وإزالة أبسط الآثار لتجربة المنطقة تحت سيطرة الغرب لمدة قرن ونصف. تحت تأثير إيديولوجيا الاشتراكية العربية لعبد الناصر، شرع المثقفون العرب، باستعمال عناصر وطنية محلية، في إعادة بناء هوية عربية تستطيع أن تشمل العرب من كل مستويات المجتمع؛ من الفلاحين غير المتعلمين حتى النخبة المدنية العالية الثقافة. هذا الاتجاه مهد الطريق لقبول أشكال فنية شعبية شائعة على أنها جزء من ميراث المسرح العربي. في مجال مسرحية الخيال، مثلا، قالوا بخط من الاستمرارية بين المسرحيات القديمة لابن دانيال التي كُتبت في القرن الثالث عشر بالفصحى، ومخطوطة «المنزلة» (التي اكتشفها بول كاله سنة 1909) وكُتبت في القرن السابع عشر باللهجة المصرية. بل طُرحت نظرية أكثر طموحا، مع أنها ليست بدون نواقص، من قبل علي الراعي الذي ادعى أن «الفصل المضحك» الذي كان يُسلي العرب حتى الربع الأول من القرن العشرين يمكن إعادته إلى المقامات في القرن العاشر. هكذا يشير علي الراعي أن هناك «خيطا طويلا متواصلا من الدراما يمكن أن يمتد إلى عدة قرون». كما وُلد المسرح العربي قبل مارون النقاش بوقت طويل، إذ يعلّق علي الراعي قائلا: «إن القول بأن العرب عرفوا الفن المسرحي منذ القرون الوسطى لم يعد غريبا أو مستهجنا».[36]

لم يصبح المسرح معترفا به بصورة واسعة فقط، بل أصبح، في مصر مثلا، رمزا للفن الأصيل الذي يعكس الروح الحقيقية للشعب. في حالة يوسف إدريس، ارتفع المسرح الشعبي، السامر، ليحل محل التيار الرئيسي، المسرح الغربي الذي فشل في أن يعبر عن الحاجات الحقيقية للشعب المصري، لأنه كان نتاج ثقافة مختلفة تماما.

إن محاولة إعادة اكتشاف جمالية أدبية محلية من حيث الشكل أو النوع الأدبي والمضمون، أدت إلى نتائج غير تقليدية بالتأكيد. كانت أبرز هذه النتائج بروز المسرح العربي، ليحلّ محلّ القصيدة، أو الشعر الشفهي، على أنه النوع الأدبي المفضل بين الكتاب والمسرحيين والمفكرين الذين يسعون إلى مخاطبة أوسع جمهور ممكن عن قضايا ومشاكل ذات أهمية لديهم، وإلى تحفيز أولئك المشاهدين ليقوموا بمشاركة فعالة في حل تلك القضايا. في الماضي، قام الشعر بهذه الوظيفة في المجتمع العربي. لكن التجديدات الحديثة، وإلى حد كبير نتيجة التأثر بالدوائر الأدبية الغربية، جعلت من الشعر العربي نوعا أدبيا للقراءة إلى حد بعيد، يتميز بالإشارات الكثيرة إلى الأساطير والرموز غير العربية. أصبح الشعر العربي الحديث إذن نوعا أدبيا ملائما للقراءة الخاصة، أكثر منه إلى الإلقاء أمام الجمهور، وهذا التحوُّل جعل الشعر بعيد المنال على الجماهير

الشعبية، وفي متناول رجال الفكر المتعلمين فحسب. على ضوء هذا التطور في الشعر العربي، برز المسرح العربي باعتباره الأداة الأدبية الأكثر تأثيرا والأكثر نجاعة، إذ تُطرح فيها المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لجماهير المتفرجين، فتؤدّي إلى تحفيزهم على المشاركة الفعالة في مواجهة هذه المشاكل.

ملاحظات:

* نشرت هذه المقالة في

Tradition and Modernity in Arabic Literature, ed. Issa Boullata and Terri De Young, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1997, pp. 173-191

تحت عنوان:

Modern Arab Theater: The Journey Back

1. David Urquhart, *The Lebanon: (Mount Syria): A History and Diary*, vol. 2 (London: Thomas Cauttey Newby, 1860), 178.
2. Urquhart, *The Lebanon*, 179
3. Urquhart, *The Lebanon*, 18

4. مارون النقاش، **أرزة لبنان**، تحرير نقولا النقاش (بيروت: المطبعة العمومية، 1869)، 15.
5. جرجي زيدان، **مذكرات جرجي زيدان**، تحرير صلاح الدين المنجّد (بيروت: دار الكتاب الجديد، 1968)، 22-2. فيليب حتي في:

Lebanon in History from the Earliest Times to the Present, 3rd ed. (London: St Martin's Press, 1967), 426,

يعطينا الوصف التالي لحياة التسلية في سوريا خلال الغزو المصري في الثلاثينات من القرن التاسع عشر: «مسرحيات خيال الظل والحكواتية يمسرحون مآثر عنتر وصلاح الدين وبيبرس والضاربون على الصنوج والدفوف والراقصات المصريات الشابات بعيونهن المفعمة بالنار ووجوههن الموشومة والمضرجة بالكحل. كل ذلك كان يرفه عن رواد المقاهي الذين يحتسون القهوة ويدخنون النراجيل. إن الترفيه عن النفس في مقاهي الشرق الأوسط ربما كان مشابها لحلقات الدردشة الطلابية في الجامعات الأمريكية».

6. لقد عانى نشر ما نشره إبراهيم حماده من هذه المسرحيات من مراقبة «أخلاقية» فرضها الناشر على نفسه. أنظر كتابه، «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، 1963). طبعة بول كاله التي أعدها للنشر ديريك هوبوود ومصطفى بدوي تُصنف عمل ابن دانيال أكثر. انظر:

Paul Kahle,(ed.), *Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Daniyal* (Cambridge: Trustees of the E. J. W. Gibb Memorial Fund, 1992).

7. شموئيل موريه يعطي حجة قوية بأنه كان هنالك تقليد من الأدب المسرحي العربي خلال القرون الوسطى الإسلامية. انظر كتابه:
Live Theater and Dramatic Literature in the Medieval Arab world (New York: New York University Press, 1992).
8. Carsten Niebuhr, *Travels Through Arabia and Other Countries in the East*, trans. Robert Hero (Edinburgh: R. Morrison, 1792), 145.
9. Giovanni B. Belzoni, *Narratives of the Operations and Recent Discoveries in Egypt and Nobia (London: J. Hurray, 1820), 19.*
10. Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians (London: New York: Ward & Lock Co., 1890), 3.*

للمزيد من التفاصيل عن المحبظين، انظر محمد قنديل البقلي، «المحبظون في العصر المملوكي»، الجديد (القاهرة)، 210(تشرين الأول 1، 1980): 53-52.

11. عبد الرحمن الجبرتي، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، مجلد 3، (القاهرة: بولاق، 1879)، 142
12. لم تكن أوبرا «عايده» قد تم الانتهاء من وضعها عند افتتاح قناة السويس وبدلا منها قُدم عرض «ريغوليتو».
Egyptian Gazette, 27 July 1993, p. 2. Quoted in Nevill Barbour, "The Arabic Theater in Egypt", *Bulletin of the School of Oriental Studies, 8 (1935-37): 173*
13. مقتبس عند محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث** (بيروت: دار بيروت، 1956)، 80.
14. علي الراعي، **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني** (القاهرة: دار الهلال، 1971)، 84-92.
15. سليم خليل نقاش، «فوائد الروايات أو الثياترات أو نسبة الروايات إلى هيأة الاجتماع»، الجنان 15 (آب 1، 1875): 23-516. انظر أيضا «الروايات العربية المصرية»، الجنان 13 (1 تموز، 1875): 443.
16. بطرس شلفون، «التمثيل العربي»، الهلال 15، عدد 2 (تشرين الثاني 1906) : 117.
17. تذكر بعض المصادر أن سعد الله حلابة، وهو تاجر سوري كان يسكن في الإسكندرية، قد شجع القباني على الانتقال إلى مصر، انظر محمد يوسف نجم: **أحمد أبو خليل القباني** (بيروت: دار الثقافة،1963)، 1؛ محمد كمال الدين، **روّاد المسرح المصري** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970) ، 40-41.
18. إدوارد الياف، **نجيب حداد المترجم المسرحي** (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، 1976)،8.
19. انظر مثلا، اعتراف الكاتب المسرحي جورج طنوس الذي أعطى لنفسه حرية التغيير في إحدى مسرحيات فولتير التي قام بإعدادها كما ورد في اقتباس محمود حامد شوكت، **الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث**، طبعة ثانية (القاهرة: دار الفكر العربي، 1970)، 37. لقد وجد أديب إسحق من المناسب أن يغير نهاية مسرحية «أندروماك» إلى نهاية سعيدة في الصيغة التي أعدها لكي يرضي جمهوره. انظر سعد الدين دغمان، **الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي** (بيروت: جامعة بيروت العربية، 1973)، 213.
20. يعقوب صنوع، **يعقوب صنوع (أبو نظارة)**، تحرير محمد يوسف نجم (بيروت: دار الثقافة، 1963)، 200.
21. نجم، **يعقوب صنوع**، 200.

22. نفوسه زكريا سعيد، **عبد الله النديم بين الفصحى والعامية** (الإسكندرية: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966)، 9.
23. Louis Awad,"Problems of the Egyptian Theatre", in *Studies in Modern Arabic Literature,* ed. R. C. Ostle (London: Aris and Philips, 1975), 181.
24. لمزيد من التفاصيل عن جورج أبيض، انظر سعاد أبيض، **جورج أبيض: أيام لم يُسدل عليها الستار** (القاهرة: دار المعارف، 1970).
25. للاطلاع على معالجة للصراع بين المسرح والنظام خلال فترة الرئيس جمال عبد الناصر، انظر نسيم رجوان: *Nasserist Ideology: Its Exponents and Critics* (Jerusalem: Israel Universities Press, 1974), 143-61.

   انظر أيضا فاطمة يوسف محمد، **المسرح والسلطة في مصر** من 1952-1970 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994).
26. ' Alī al-Rā 'ī, "Some Aspects in Modern Arabic Drama", in *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R. C. Ostle (London: Aris and Philips, 1974), 169.
27. استعمل إدريس هذه المقالات الثلاثة كمقدمة لمسرحيته **الفرافير** (القاهرة: دار مصر للطباعة، بدون تاريخ).
28. إدريس، 51.
29. إدريس، 64-65.
30. لمزيد من البحث في **الفرافير**، انظر رجاء نقاش، في **أضواء المسرح** (القاهرة: دار المعارف، 1965)، 106-135. Julius Gella, "*Al-Farāfīr*: A Problematic Experience in the Search for the Egyptian National Dramatic Form", in *Graecolatina et Orientalia* 9-10 (1977-1978): 225-40.

   على الدلالة السياسية لهذه المسرحية، انظر فتحي إبراهيم، **كوميديا الحكم الشمولي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991)، 39-64.
31. انظر تعريف ونوس لمسرح التسييس في سعد الله ونوس، **بيانات المسرح العربي الجديد** (بيروت: دار الفكر الجديد، 1988)، 88-113. للاطلاع على دراسة شاملة لأعمال ونظرية ونوس الدرامية، انظر: Roger Allen, "Arabic Drama in Theory and Practice: the Writings of Sa'dallah Wannus", *Journal of Arabic Literature* 15 (1984): 94-113.
32. سعد الله ونوس، «بيانات لمسرح عربي جديد»، المعرفة 104 (تشرين الأول 1970): 31.
33. Bertolt Brecht, *Brecht On Theatre*, (ed.) and trans. John Wille (New York: Hill and Wang, 1966), 71.
34. انظر أيضا 'Alī al-Rā 'ī, "Some Aspects in Modern Arabic Drama", 173.

   علي الراعي، **فنون الكوميديا**، 47.
35. بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن)، **جديد في رسالة الغفران: نص مسرحي من القرن الخامس الهجري** (بيروت: د. ن. 1972).

36. ‘Alī al-Rā ‘ī, “Some Aspects in Modern Arabic Drama”, 173.

المراجع:

إبراهيم، 1991 | إبراهيم، فتحي (1991)، **كوميديا الحكم الشمولي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبيض، 1970 | أبيض، سعاد وجورج أبيض(1970)، **أيام لم يُسدل عليها الستار**، القاهرة: دار المعارف.

إدريس، د.ت | إدريس، يوسف (د.ت)، **الفرافير**، القاهرة: دار مصر للطباعة.

البقلي، 1980 | البقلي، محمد قنديل (1980)، «المحبظون في العصر المملوكي»، **الجديد**، القاهرة.

بنت الشاطئ، 1972 | بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن) (1972)، **جديد في رسالة الغفران: نص مسرحي من القرن الخامس الهجري**، بيروت: د. ن.

الجبرتي، 1879 | الجبرتي، عبد الرحمن (1879)، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، القاهرة: بولاق، مجلد 3.

دغمان، 1973 | دغمان، سعد الدين (1973)، **الأصول التاريخية لنشأة الدراما الأدب العربي**، بيروت: جامعة بيروت العربية.

الراعي، 1971 | الراعي، علي (1971)، **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني**، القاهرة: دار الهلال.

سعيد، 1966 | سعيد، نفوسة زكريا (1966)، **عبد الله النديم بين الفصحى والعامية**، الإسكندرية: الدار القومية للطباعة والنشر.

شلفون، 1906 | شلفون، بطرس (1906)، «التمثيل العربي،» **الهلال**، م 15، عدد 2.

شوكت، 1970 | شوكت، محمود حامد (1970)، **الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث**، القاهرة: دار الفكر العربي.

كمال الدين، 1970 | كمال الدين، محمد (1970)، **روّاد المسرح المصري**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

محمد، 1994 | محمد، فاطمة يوسف (1994)، **المسرح والسلطة في مصر من 1952 - 1970** ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

نجم، 1956 | نجم، محمد يوسف (1956)، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، بيروت: دار بيروت.

نجم، 1963 | نجم، محمد يوسف (1963)، **مسرحيات أحمد أبو خليل القباني**، بيروت: دار الثقافة.

نجم، 1963	نجم، محمد يوسف (تحرير) (1963)، **مسرحيات يعقوب صنوع أبو نظارة**، بيروت: دار الثقافة.
نقاش، 1875	نقاش،سليم خليل (1875)، «فوائد الروايات أو الثياترات أو نسبة الروايات إلى هيأة الاجتماع»، **الجنان**، ع 15.
نقاش، 1875	نقاش، سليم خليل (1875)، « الروايات العربية المصرية»، **الجنان**، ع 13.
نقاش، 1965	نقاش، رجاء (1965)، في **أضواء المسرح**، القاهرة: دار المعارف.
ونوس، 1970	ونوس، سعد الله (1970)، «بيانات لمسرح عربي جديد»، **المعرفة**، ع 104.
ونوس، 1988	ونوس، سعد الله (1988)، **بيانات المسرح العربي الجديد**، بيروت: دار الفكر الجديد.
اليافي، 1976	اليافي، إدوارد (1976)، **نجيب حداد المترجم المسرحي**، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.

Allen,1984	Allen, Roger (1984), “Arabic Drama in Theory and Practice: the Writings of Sa‘dallah Wannus”, *Journal of Arabic Literature*, 15.
al-Rā ‘ī, 1974	al-Rā ‘ī, Alī (1974), “Some Aspects in Modern Arabic Drama”, in: *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R. C. Ostle, London: Aris and Philips.
Awad, 1975	Awad, Louis (1975),“Problems of the Egyptian Theatre”, in: *Studies in Modern Arabic Literature,* ed. R. C. Ostle, London: Aris and Philips.
Barbour, 1935	Barbour, Nevill (1935),“The Arabic Theater in Egypt”, *Bulletin of the School of Oriental Studies.*
Belzoni, 1820	Belzoni, Giovanni B.(1820), *Narratives of the Operations and Recent Discoveries in Egypt and Nobia*. London: J. Hurray.
Brecht,1966	Brecht, Bertolt (1966), *Brecht On Theatre*, (ed.) and trans. John Wille, New York: Hill and Wang.
Gella, 1977-1978	Gella, Julius (1977-1978), “*Al-Farāfīr*: A Problematic Experience in the Search for the Egyptian National Dramatic Form”, in *Graecolatina et Orientalia* 9-10.
Kahle, 1992	Kahle, Paul (1992),(ed.), *Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Daniyal* Cambridge: Trustees of the E. J. W. Gibb Memorial Fund.
Lane, 1890	Lane, Edward William, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. (London: New York: Ward & Lock Co., 1890)*

Moreh, 1992 — Moreh, Shmuel (1992), *Live Theater and Dramatic Literature in the Medieval Arab world*, New York: New York University Press.

Niebuhr, 1792 — Niebuhr, Carsten (1792), *Travels Through Arabia and Other Countries in the East*, trans. Robert Hero, Edinburgh: R. Morrison.

Rejwan, 1974 — Rejwan, Nissim (1974), *Nasserist Ideology: Its Exponents and Critics*, Jerusalem: Israel Universities Press.

محمود أمين العالم: بين السياسة والأدب

محمود غنايم - جامعة تل أبيب
الكلية الأكاديمية العربية للتربية-حيفا

أحد الأشخاص لم ير مستر ك. منذ مدة طويلة فبادره مهلّلاً:
«إنك لم تتغير أبدًا.» «ويحي»، تأوه مستر ك. وقد شحب وجهه. (برتولت بريخت)

في مقدمته لكتابه في **الثقافة المصرية** في طبعته الثالثة الصادرة عام 1989،[1] وهي الطبعة الأولى التي تصدر في مصر، يؤكد الناقد محمود أمين العالم (1922–2009) تمسكه الشديد برؤيته النقدية التي قدمها من خلال هذا الكتاب في النصف الأول من الخمسينات بقوله:

> إننا ما زلنا نرى أن الجوهر الفكري والمعرفي للكتاب ما يزال صحيحًا من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا في الدلالة الاجتماعية العامة للعمل الأدبي، وما تغيرت وجهة نظرنا في العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية.[2]

لقد واصل العالم توسيع رؤيته النقدية وتعميقها، مع تأكيده المستمر أنه يتعامل مع الأدب من موقف أدبي لا موقف سياسي. ورغم هذا التأكيد، ورغم هذا الحذر في صياغاته النقدية فليس من السهل الاقتناع بهذه التصريحات. وهذا ما يدعونا إلى التساؤل: هل حقًا لم يغير العالم من رؤيته النقدية على امتداد أكثر من أربعين عامًا، كما يصرح في النص المقتبس أعلاه؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه من خلال هذا المقال.

ولكن هل من المتوقع أن نعثر على الإجابة من تصريحاته المباشرة، فنجد الناقد ينقلب على عقبيه ويعلن بصريح العبارة أنه قد غيّر من فكره وفلسفته النقدية؟ والإجابة على الأغلب بالنفي. ولذا سنحاول الإجابة عن السؤال عبر تقنيات وآليات غير مباشرة، وذلك من خلال الوقوف على بعض العناصر التي بدأ العالم يؤكدها في المرحلة الأخيرة، ولم تكن تشكّل في البداية محورًا أساسيًا لفكره النقدي. كما سنهتم ببعض الأفكار التي شكّلت صلب رؤيته النقدية في البداية ثم بدأت تنتقل مع مرور الوقت من المركز إلى الهامش. ولعل أحد التغييرات الخفية التي تستحق الملاحظة هو ذاك الذي قد يلحق ببعض المفاهيم والتعابير والمصطلحات التي بقيت تحافظ على هيكلها الخارجي، بينما تسللت إلى مفهومها دلالات مغايرة. وأخيرًا سنحاول أن نقارن بين

1 العالم وأنيس، 1989.
2 ن. م. ص 23.

النظرية والتطبيق في نقد العالم من المنظور التاريخي كجزء من الإجابة عن السؤال العام حول التغير الذي لحق بفكره نظريًا وتطبيقيًا. وقبل الإجابة على هذه القضايا يجدر أن ننظر إلى أهم الثوابت التي تشكل العمود الفقري لفلسفة العالم النقدية.

في الفقرة المقتبسة أعلاه تتلخص الرؤية النقدية التي دافع عنها العالم على امتداد أكثر من نصف قرن من نشاطه الأدبي في مجال النقد، وهو نشاط ثقافي رافقه دائمًا نشاط سياسي بانتماء العالم إلى الفكر الماركسي وإلى الحزب الشيوعي في مصر. وقد أفرزت هذه الرؤية النقدية عدة كتب وعشرات المقالات في النقد النظري والتطبيقي للأدب العربي الحديث شعرًا ونثرًا،[3] بدأها العالم بكتابه المذكور أعلاه والذي صدر في طبعته الأولى في بيروت عام 1955 في عدد محدود من النسخ.[4] ورغم ذلك، فالكتاب يعتبر أحد الأعمدة الأساسية في النقد الأدبي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين. انطلق العالم، بمشاركة ناقد آخر هو الدكتور عبد العظيم أنيس (ت. 2009)، في هذا الكتاب من الفكر الماركسي الذي يركز على العلاقة الجدلية القائمة بين الأشياء. وبتسلحه بهذه الفلسفة الماركسية، قام العالم وزميله بشن هجوم عنيف على القيم السائدة في الأدب والنقد العربي آنذاك، والتي تزعمها عميد الأدب العربي طه حسين (ت 1973) وعباس محمود العقاد (ت 1964). وقد نشب الخلاف بين العالم وطه حسين عندما نشر الأخير مقالاً في صحيفة الجمهورية (1954/2/5) بعنوان «صورة الأدب ومادته» معتبرًا أن اللغة هي صورة الأدب وأن المعاني هي مادته. يضاف إلى ذلك عنصر ثالث هو عنصر الجمال. وهذه الرؤية التي يطرحها طه حسين تتماشى نوعًا ما مع المفهوم الكلاسيكي الذي ساد في الأدب والنقد.[5]

لقد أثار هذا المقال الناقد الماركسي الشاب ليرد بمقال يعتبر علامة بارزة في تاريخ النقد الحديث، ومما جاء فيه:

> إن الأدب صورة ومادة، ما في ذلك شك، ولكن صورة الأدب كما نراها، ليست هي الأسلوب الجامد، وليست هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته. ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته، ونتنقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنًا عضويًا حيًا. وبهذا الفهم الوظيفي للصورة تتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين. فمادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني -كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة- بل هي أحداث، لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل، ويشير العمل الأدبي إلى وقوعها، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه، ويشارك التذوق الأدبي

---

3 انظر قسمًا كبيرًا من هذه المؤلفات في كتابه: العالم، 1994.

4 دار الفكر الجديد، بيروت، 1955.

5 نشر المقال ثانية تحت عنوان «صورة الأدب»، حسين، 1969، ص 72- 89.

في وقوعها وتحققها، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها إلى بعض إفضاءً حيًا، لا تعسف فيه ولا افتعال. والصورة –في الحقيقة– هي جماع هذه العمليات المفضية، هي هذه الحركة النامية المتجهة –في داخل العمل الأدبي– بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي يتكامل بها البناء الأدبي. وعلى هذا فالمعاني وحدها قيم متحجرة لا تصلح مادة للعمل، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته الكاملة.[6]

ومن ثمّ يلخص العالم وأنيس رؤيتهما النقدية في نهاية أحد مقالات الكتاب، نذكر من خلاصته ما يلي:

1. إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.
2. إن الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته.
3. إن الأدب بناء متراكب ينمو نموًا داخليًا ويصوغ واقعًا اجتماعيًا صياغة متسقة.[7]

وفي رده على هذا المقال، سخر طه حسين من أفكار العالم وأنيس ناعتًا مقالهما بعدم الوضوح وواصفًا إياه بكلمات حادة: «يوناني فلا يقرأ».[8]

والحقيقة أن هذه المرحلة في تاريخ الفكر المصري، وربما العربي عامة، سنوات الخمسين، كانت تشهد صراعًا شديدًا بين تيارات مختلفة، ليس في الأدب والنقد فحسب، وإنما في السياسة والاجتماع والفكر بشكل عام.[9] كانت تلك معركة بين النيوكلاسيكية التقليدية والرومانسية من جهة، وبين حاملي ألوية التيارات الجديدة: الواقعية والواقعية الاشتراكية والماركسية من جهة أخرى. وقد عبر العقاد، المعروف بميوله الرومانسية إلى حد ما، والذي يعتبر من كبار نقاد الربع الثاني من القرن العشرين، عن هذا الصراع حين رد بصورة مكشوفة على العالم وزميله بمقال شديد اللهجة قائلاً فيه «إنني لا أناقشهما وإنما أضبطهما.. إنهما شيوعيان».[10] وبذلك تنبه العقاد إلى منبع هذه الرؤية، لكنه، في حقيقة الأمر، خرج من مناقشة العالم في حقل النقد الأدبي، إلى مناقشته في المجال السياسي. ومن المعروف أن العقاد كان يحمل عداءً عنيفًا للشيوعية، أو «للاشتراكيين الغلاة» الذين، على حد قوله، «ما كانوا قط أهلاً لفهم الفنون ولا أهلاً لفهم

6 العالم وأنيس، 1989، ص 41.

7 ن. م.، ص 44.

8 حسين، 1969، ص 90.

9 كانت سلسلة المقالات التي نشرها العالم في عام 1954 سببًا في طرده من جامعة القاهرة حين كان يعمل مدرسًا للفلسفة فيها، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الأساتذة الشباب. وبعد ذلك جمع العالم وأنيس مقالاتهما في كتاب في **الثقافة المصرية** الذي صدر في بيروت، كما ذكر أعلاه. واستمر العالم ينشر مقالاته في الصحف المختلفة في مصر، في **روز اليوسف** و**الرسالة الجديدة** إلى أن زُجّ به في السجن مدة خمس سنوات ونصف، من يناير 1959 إلى يونيو 1964. وفي أبريل 1965 حُل الحزب الشيوعي وضُم إلى الاتحاد الاشتراكي ككتلة باسم التنظيم الطليعي. وهذه الفترة شهدت صعودًا سريعًا للعالم، فأصبح سكرتيرًا للتنظيم الطليعي وعمل مسؤولاً عن المسرح ورئيسًا للهيئة المصرية للنشر ثم رئيسًا لمجلس إدارة **أخبار اليوم**، التي اعتبرت، وما زالت، من المؤسسات الهامة التي تؤثر على الرأي العام في مصر والعالم العربي. ولكن نجم محمود أمين العالم كأحد رموز السلطة الناصرية– الاشتراكية بدأ بالأفول بموت عبد الناصر عام 1970. وفي ثورة التصحيح في مايو 1971 اتهم العالم بالخيانة العظمى وسجن فترة ستة أشهر ثم أحيل إلى المعاش. وهنا بدأت هجرة العالم إلى أوروبا وتبعها في عام 1978 صدور حكم غيابي بحرمانه من حقوقه المدنية والسياسية، وبقي العالم خارج مصر حتى عام 1983. وفي عام 1987 جُمّد القرار المذكور. عمل بعد عودته في تحرير مجلة **قضايا فكرية** التي ما زالت تصدر في مصر حتى اليوم (من مقابلة للمؤلف مع العالم عام 1991. انظر كذلك: غنايم، 1991، ص 42-43). واصل العالم إصدار مقالاته وكتبه النقدية حتى وفاته عام 2009.

10 العالم وأنيس، 1989، ص 16.

الإنسانية.. ولو عمل الناس وقالوا من بداية الزمن كما يريد الاشتراكيون الغلاة لما كانت علوم ولا كانت فنون ولا اقتصاد».[11]

****

لقد آمن العالم إيمانًا راسخًا، وهو في قمة نشاطه، أن للأدب وظيفة اجتماعية هامة، فمن خلاله يجب أن يحرّض الأديب القارئ ويدعوه إلى الثورة على قيم الملكية الفردية والاستغلال والفردية الوصولية الاستغلالية، والاستسلامية والسلبية والقدرية والغيبية والتواكلية والاستبدادية والتبعية وغير ذلك من الفئات التي درجت على ألسنة اليساريين كقوى معادية.[12] كما أن الأدب، في عرفه، يجب أن يعمل على شحذ الوعي الطبقي الحقيقي لا الوعي الزائف الذي يتجسد في رؤية جزئية أو طفيلية أو مصلحية ذاتية أو طبقية ضيقة.[13] وما دام الوعي الطبقي لدى الأديب متوفرًا فقد ضمن الصدق الاجتماعي والتاريخي الذي يغذي ويغني الصدق الفني ويتيح للأديب الرؤية العميقة والمضمون المؤثر.[14]

ويهاجم العالم ما يسميه «النظرية الأدبية والإبداع» في الأدب العربي الحديث ويرى أنهما شُوّها «باسم أدبية الأدب أو باسم الحداثة والتجديد والثورية». وهي دعوات يعتقد أنها تسعى لجعل الأدب «مغامرة شكلية مسرفة في التجريد والتعقيد والاغتراب والتعالي».[15] وهذا النقد، بالطبع، لا يعني عدم اهتمام العالم بالشكل، أو رفضه للتجديد فيه، بل يعتقد جازمًا أن الشكل والمضمون يرتبطان في وحدة عضوية جدلية، ولكنه لا يوليهما نفس الأهمية، فهو يعتقد «أن إلغاء التمايز بين الشكل والمضمون هو محاولة في الحقيقة لإلغاء المضمون لحساب الشكل».[16] وهذا ما يعارضه العالم بشدة، إذ أنه يؤمن أن القيمة المضافة في الأدب إلى الحياة هي مضمون الأدب وليس شكله. وبالرغم من أنه يؤكد أن هذه القيمة المضافة «تنبع من التشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع»، إلا أن هذا التشكيل يقود في النهاية إلى مضمون معين.[17] ومن الأمثلة التي يضربها العالم على أهمية المضمون مسرحية **أهل الكهف** (1935) لتوفيق الحكيم (ت. 1987)، فالنقص المضموني أدى إلى نقص في فنية المسرحية. فهي، حسب رأي العالم، مسرحية تنتمي إلى الأدب الرجعي الذي يعرض مصر من جانبها المهزوم، ويصور أشد العصور نكوصًا وتعسفًا. وقد انعكس هذا المفهوم الرجعي على فنية المسرحية وتماسكها الفني، فالأفكار تقدم في انتظام، والمشاعر خالية من النبض. «ولا شك أن مصدر هذا العجز الفني، أن فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي، وإنما من فلسفة فئة تتأمل الواقع دون أن تتحرك معه، ودون أن تشترك فيه، ودون أن تضيف إليه».[18]

ولا شك أن اهتمام العالم بمضمون العمل الأدبي وفاعليته في الواقع هو ما دفعه إلى الوقوف بحزم ضد

11 العقاد، 1970، ص 394.
12 العالم، 1989، ص 224.
13 ن. م.، ص 209، ص 224.
14 ن. م.، ص 216.
15 ن. م.، ص 207.
16 ن. م.، ص 213.
17 ن. م.، ص 212.
18 العالم وأنيس، 1989، ص 67.

فكرة أدونيس (1930-)، الشاعر والناقد السوري – اللبناني، الذي يرمي إلى أن الثورة في الشعر هي ثورة في الأدب نفسه وفي بنيته الداخلية وليست ثورة اجتماعية أو سياسية للمشاركة في تغيير الواقع. ومن هنا يرى أدونيس مثلاً، أن شعر المقاومة الفلسطيني في مرحلة من مراحله هو شعر غير ثوري لأنه لا يثور على التقاليد الشعرية.[19] أما العالم فيرى أن هذه الثورة التي ينادي بها أدونيس داخل الشعر، والتي يمارسها في شعره «هي غربة بالشعر عن الحياة والإنسان، والثورة».[20] والعالم يوافق أدونيس أن للشعر قوانينه الخاصة التي تختلف عن قوانين الواقع، ولكن هذا لا يعني الانفصال عن الواقع، ثم يتساءل: «ما قيمة التجديد في جماليات الشعر والفن، بحيث يصبح عاجزًا عن التعبير عن الحياة والإضافة إليها والمشاركة في تجديدها وتغييرها؟»[21] ثم يطالب العالم أن يتجدد الشعر بقوانينه وأساليبه دون أن ينقطع عن الحياة.[22]

كما أن العالم يعارض دعوة أدونيس التي ترى أن الثورة التي تتمثل في هدم الأبنية اللغوية السائدة، هي معادل موضوعي ثوري في الأدب يعادل العمل الثوري في الواقع،[23] فهذه، في رأي العالم، معادلة شكلية آلية ليست صحيحة، فمحاربة الأدوات التقليدية في الأدب لا تعني محاربة الرجعية في الواقع، كما أن الأدوات التقليدية ليست وقفًا على التقليديين.[24]

ويطرح العالم فلسفة العلية، وهي العلية الجدلية الديناميكية التي تعبّر عن تفاعل العلل والمعلولات وتشابكها. فالأدب معلول للأديب ومعلول للحياة التي يحياها الأديب، وللوضع الاجتماعي.[25] وبكلمات أخرى، فالأدب هو انعكاس لحركة الحياة داخل الإنسان وخارجه. وهذا الانعكاس ليس انعكاسًا مرآويًا وآليًا، وإنما هو انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من هذا الواقع.[26] كما أن هذا الدياليكتيك يعني فاعلية هذا الواقع في المتلقي الذي يتأثر بما يتلقى.[27] ويشير العالم إلى مبدأين في هذا الدياليكتيك، مبدأ العلية ومبدأ الغائية. فبينما يعبر مبدأ العلية عن المصدر الاجتماعي للأدب، فإن مبدأ الغائية يعبر عن الفاعلية المؤثرة للأدب في الحياة. «إن الأدب [...] معلول للحياة، باعتبار أن الحياة مصدر أساسي من مصادر وجوده وإبداعه، ولكنه كذلك إضافة إلى الحياة نفسها بما حققه من إبداع».[28]

ومن هنا نلاحظ أن العالم قد شدد على أهمية دور الأديب في المجتمع، لا دور أدبه فقط. وفي كتاباته الأولى في الخمسينات نجده يقول بصريح العبارة: «إن الواقعية الجديدة موقف من الحياة، موقف مميز واضح له ارتباط قوي بمشاركة الأديب في الأحداث التي تجري والخوض فيها وتبني شعاراتها».[29] وفي أماكن

19 أدونيس، 1972، ص 137- 193؛ أدونيس، 1985، ص 175- 176.
20 العالم، 1970، ص 229.
21 ن. م.، ص 229.
22 ن. م.
23 أدونيس، 1972، ص 108- 119.
24 العالم، 1989، ص 223.
25 ن. م.، ص 209.
26 ن. م.، ص 208- 209.
27 ن. م.، 208.
28 ن. م.، ص 214.
29 العالم وفرمان، 1956، ص 24.

عدة وفي مناسبات شتّى راح العالم يؤكد العلاقة الوطيدة بين الأدب الواقعي وبين الدور الذي يلعبه الأدباء في الحياة، ويُبرز أهمية مساهمتهم الفعالة والعملية في قضايا شعوبهم وفي معاركها،[30] بل نجده في كتابه **في الثقافة المصرية** يعلن بشكل لا يقبل التأويل أن من خواص الشاعر الجديد اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح، وهذه الخاصة «هي مصدر ما في شعره من جدة ونضارة، وحركة وحياة».[31] وينسحب هذا على وظيفة النقد الذي يجب أن يدرس موقف الأديب من الحياة، وهذه الدراسة، كما يرى العالم، لا تمس في فنية ما يُكتب، «بل تساعد على الكشف عن الكثير من الأسرار الفنية الخافية».[32] ولعل أكثر مقالات العالم حدة ومباشرة والتحامًا في السياسة مقدمته لكتاب **قصص واقعية** التي كتبها إبان حرب 1956 بالاشتراك مع الأديب العراقي الشيوعي غائب طعمة فرمان (ت. 1990)، فبينما يتوقع القارئ من المقدمة أن تعرض لقصص المجموعة راح الكاتبان يحددان في مقال سياسي مطول دور الأدب في معركة التحرير ومعركة الوحدة العربية.[33]

ومن هذا المنطلق الذي لا يكاد يغيب حتى يبرز ثانية نرى العالم في حالات عديدة يقف على المقاييس الأدبية للعمل الأدبي، لكنه في نهاية المطاف سرعان ما يرتد ثانية ليحكم عليه من منطلق سياسي. فالناقد والشاعر ت. س. إليوت (T. S. Eliot) (ت. 1965) في عرفه هو ناقد وشاعر رجعي، لأنه لم يهتم بالعلاقة القائمة بين الثقافة والمجتمع من جميع جوانبها، وانشغل فقط بأساس موحّد واحد للثقافة وهو الدين.[34] وبالرغم من الالتحام بين الشكل والمضمون، الذي يجده العالم في شعر إليوت وفي أدب جيمس جويس (James Joyce) (ت. 1941)، الذي ينتمي لنفس المدرسة، إلا أنه في المحصلة النهائية يرفض هذا التوجه الأدبي، لأن إليوت مثله كمثل جويس وقف عند الكشف عما يجتاح الضمير الإنساني الحديث من أزمات وتناقضات واستسلام، ولم يصور الجانب الإيجابي الآخر من المجتمع الذي تتفاعل فيه الجهود للكفاح والتحرر والبناء.[35] وهذا ما يفسر نقده لمحمد الفيتوري (1930-)، الشاعر السوداني، لأن شعره يحمل أبعادًا خاصة ولم يعثر بقضية الرجل الأسود في شعره كقضية إنسانية كبيرة، بل «أزمة داخلية تمضغ بعض المعاني العامة وتستحلب رحيقها استحلابًا ذاتيًا».[36]

وفي مقال هام آخر كتبه العالم في منتصف الستينات في مجلة **المصور** تحت عنوان «أول مايو في أدبنا العربي والبحث عن المواهب الفردية بين العمال»[37] يطالب أن يحتفل الأدب بالعمال ليس فقط في المضامين التي يغلب عليها التعميم، بل في الموضوع الذي يتميز بالخصوصية.[38] ومن هنا يطالب بتشجيع المواهب بين

30 ن. م.، ص 25.
31 العالم وأنيس، 1989، ص 101.
32 ن. م.، ص 30.
33 العالم وفرمان، 1956، ص 7- 32.
34 العالم وأنيس، 1989، ص 25- 30.
35 ن. م.، ص 42.
36 العالم، 1970، ص 271.
37 وهذه هي الفترة التي بدأ العالم يتقرب فيها من النظام الناصري.
38 العالم، 1970، ص 92.

العمال حيث يقول:

> ما أروع أن نسمع غدًا عن معرض رسوم لعمال بوليتكس أو الحديد والصلب أو السد العالي.
> ما أروع أن نشارك في ندوة عمالية نستمتع فيها بأشعار عمال، وقصص عمال، ومسرحيات عمال. ما أعظم أن تصبح المؤسسات العامة غدًا، لا مجرد مجالات للإنتاج فحسب، بل مجالات للإلهام الفني والإبداع الأدبي كذلك.[39]

أما أكثر مقالات العالم تأثرًا بالسياسة في مجال الشعر فهو مقاله عن الشعر المصري الحديث الذي نشره في الخمسينات.[40] ويحاول العالم في هذا المقال أن يحدد خواص الشعر الحديث، فيذكر خاصتين على الأقل تبدوان غريبتين على مفهوم الحداثة في الشعر. الخاصة الأولى هي استخدام الشاعر الحديث لكثير من الأجواء والمصطلحات الشعبية، والتبسط في استخدام الأساليب اللغوية التي تقترب من النسيج العادي البسيط. إلى هنا يبدو الكلام مقبولاً على التيارات الجديدة التي تدعو إلى الحداثة في الشعر بواسطة الخروج على القوالب الشعرية القديمة. ولكن العالم يسرف حين يورد بعض الأمثلة التي تبالغ في البساطة إلى حد الابتذال. ولعل أكثر هذه الأمثلة تطرفًا في ذلك هي قصيدة لعبد الرحمن الشرقاوي (ت. 1987) تحمل عنوان «من أب مصري إلى ترومان» يقول فيها واصفًا عودته من القاهرة إلى القرية ولقاءه برفاق الصبا:

> وقال الرفاق «ألا قل بربك ما هذه القاهرة/ وكيف تسير عليها الحياة ويمشي الصباح بها والمساء/ وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح.. ولم لا تضاء/ وكيف الشوارع.. هل من زجاج.. وكيف يقوم عليها البنا»/ فقلت لهم «قد رأيت القصور!»/ فقالوا «القصور؟! وما هذه؟! فإنا لنجهلها يا ولد»/ فقلت «اسمعوا يا عيال... اسمعوا... القصر دار بحجم (البلد)»/ فحكّوا القفا وهم يعجبون/ ومدوا رقابهم سائلين/ وهم خائفون:/ «وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور؟/ وهل كنت تمشي بجنب القصور؟/ ألم يركبوك؟/ ألم يخنقوك؟»[41]

فهذه القصيدة بتعابيرها وصورها مغرقة إلى حد كبير في البساطة إلى حد التسطيح والنثرية.[42]

ويستطرد العالم ليذكر خاصة أخرى من خواص الشعر الجديد وهي قابلية هذا الشعر للانتشار بشكل جماهيري. وهنا يعود العالم ليمثل بقصيدة الشرقاوي المذكورة أعلاه، ليقول:

> فقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي «من أب مصري إلى ترومان» أصدرتها لجنة الفنانين والكتاب أنصار السلام، وهي لجنة جماهيرية، وطبعت من القصيدة ثلاث طبعات: طبعتان في مصر وطبعة في إحدى البلاد الشقيقة (لبنان)، ووزعت على نطاق جماهيري واسع. وهناك قصائد أخرى لغير عبد الرحمن الشرقاوي، تمتعت بذات الانتشار الجماهيري، وإن اختلف أسلوب الانتشار.[43]

39 ن. م.، ص 93.
40 العالم وأنيس، 1989، ص 76- 103.
41 ن. م.، ص 100.
42 راجع: صبحي، 1990، ص 64.
43 العالم وأنيس، 1989، ص 101.

* * * *

إن المقدمة التي كتبها العالم لكتابه في **الثقافة المصرية** في طبعته الثالثة تكشف بصورة أو بأخرى عن بعض التغييرات التي طرأت على فلسفته النقدية، وهي «اعترافات» يبطنها الناقد بتصريحه الذي صدّرنا به المقال، من «أن الجوهر الفكري والمعرفي للكتاب ما يزال صحيحًا من الناحية النظرية العامة الخالصة». يقول العالم في مقدمة الكتاب:

> وهناك نقد [...] يتهم كتابنا الأول هذا بأنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة. وهذا نقد صحيح بغير شك وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه وخاصة للعلاقة العضوية الحميمة بينهما، على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخي للأشكال الأدبية دراسة مستحدثة، ولا نختلف معها من الناحية المبدأية، بل نعدها امتدادًا لما قلنا به ومجالاً ينبغي معالجته.[44]

وفي مكان آخر من نفس المقدمة نجده يقول:

> إننا نقر أننا في الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبي تغلب على العناية بالقيمة الجمالية. ولن نفسر هذا فقط- أو بالأحرى نبرره- بأن هذا حدث في لحظات كانت تحتدم فيه المعارك الوطنية والاجتماعية وإن كان هذا صحيحًا في بعض الأحيان. وإنما نفسره في الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة كشفًا موضوعيًا دقيقًا. ولعل أثمن ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواء فيما يتعلق بالدلالة المضمونية أو القيمة الجمالية إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة. وفضلاً عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبي برحابة صدر أكبر وبعمق أكبر مما أسعفتنا به ترسانتنا النقدية في تلك السنوات، في أيام الشباب وفي ظروف المد الوطني والديمقراطي.[45]

وهكذا يشير العالم بوضوح ودون مواربة إلى القضايا التالية، والتي تدل دلالة تامة على التغير الذي طرأ على فلسفته النقدية:

1. إن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخي للأشكال الأدبية دراسة مستحدثة، وهما –العالم وأنيس- لا يختلفان معها، ولكنهما لم يعرفاها. يجدر أن نذكر على هامش هذه الملاحظة أن مدرسة الشكلانيين الروس كانت منتشرة في أوروبا منذ الثلاثينات. وهذا يعني، بصورة أو بأخرى، أن الادعاء بأن هذه دراسة مستحدثة ليس مقنعًا.

---

44 ن. م.، ص 21.
45 ن. م.، ص 23.

2. العالم وزميله لا يقبلان التفسير بأن العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية سببها المعارك الوطنية والاجتماعية فحسب، وإنما لعدم امتلاك الناقدين للأدوات الإجرائية بغية الكشف عن العلاقة بين الشكل والمضمون كشفًا دقيقًا. وهنا كذلك اعتراف ضمني بأهمية المعارك الوطنية والاجتماعية في الخمسينات -وإن لم تكن سببًا رئيسًا- ومساهمتها في الاهتمام بالدلالة الاجتماعية والوطنية للأدب.
3. يشبّه العالم وزميله تلك الفترة بالترسانة النقدية التي لا تقبل التفاهم، فلا تأثير ولا تأثر. كما نشتمّ من خلال كلامهما اعترافهما بأخطاء ارتُكِبت في تلك الفترة، سواء ما يتعلق بالدلالة المضمونية أو بالقيمة الجمالية.

لقد واجه العالم ابتداءً من نهاية السبعينات هجومًا عنيفًا، لتمسكه بآرائه النقدية التي تنطلق بشكل مباشر من السياسة، ولعل أكبر هجوم كان في مؤتمر اتحاد كتاب المغرب الذي عقد في مدينة «فاس» عام 1979. وقد قدّم الناقد في هذا المؤتمر محاضرة باسم «التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية».[46] وقد انهال عليه النقد من الحاضرين، ووصف عرضه أحد الحاضرين قائلاً: «إن العرض نوع من الكتابة السياسية ولا يدخل في مجال النقد الأدبي. إذا كان هذا قصد الروائي [الذي تحدث عنه العالم]، فمن الأفضل أن يكتب مقالاً سياسيًا لا رواية».[47]

ولعل أهم نغمة طغت على كتابات العالم في الثمانينات هي نغمة الاعتراف بالأخطاء، فمعظم النقاط التي طرحها العالم في مقدمته المشار إليها أعلاه نجدها بشكل أو بآخر في العديد من كتبه، وخاصة في كتابه المتميز **ثلاثية الرفض والهزيمة**، الذي سنعرض له فيما بعد.[48]

ولم يتوقف هذا التغير الخفي في مواقف العالم النقدية، وهو تغير لا يبدو ظاهرًا للعيان، لتمسكه بالثوابت في كل مقال يكتبه. ها هو يناقش معلولية الأدب مثلاً، وخلال نقاشه يدخل عنصرًا جديدًا لم نره في مقالاته من قبل، متجاوزًا الثوابت ومؤكدًا خصوصية الأدب: «إن معلولية الأدب لا تنفي ما يتميز به إبداعه من خيال وإلهام وخلق وجدة، وما يتميز به من نوعية خاصة غير نوعية الوعي العام ونوعية الواقع نفسه».[49] فهنا برغم تأكيد العالم على أن الأدب ذو دلالة اجتماعية أو إنسانية عامة، يبرز كذلك خصوصية الأدب بكونه يعكس قضايا خاصة لدى الأديب.

وهكذا يطعّم العالم مقالاته بأفكار جديدة مستمدة من المدارس الأدبية الجديدة التي تركز على أدبية الأدب، وتولي أهمية خاصة لدراسته من الداخل بأدوات أدبية مستقلة عن باقي العلوم والمجالات. فمن الثوابت التي آمن بها العالم، كما أشرنا سابقًا، أن يكون للأدب وظيفة اجتماعية. ونجده يؤكد ذلك في أحد مقالاته المتأخرة بالشكل التالي:

والذين ينكرون الغائية في الأدب يخلطون بين أمرين في الحقيقة. يخلطون بين القصد الغائي

46 برادة، 1981، ص 37- 78.
47 ن. م.، ص 379.
48 العالم، 1985.
49 العالم، 1989، ص 209.

من الإبداع الأدبي، أي أن يكتب الإنسان قاصدًا قصدًا أن يجعل من أدبه وسيلة لتحقيق هدف عملي ما، وبين الغائية في الأدب، أي ما يصدر عن العمل الأدبي نفسه من مضمون، من قيمة مضافة، من دلالة مؤثرة.[50]

ثم يقرر بشكل لا يقبل الشك أن «الحكم هنا على العمل المتحقق، لا على توفر القصد أو عدم توفره عند إبداعه».[51] إن هذا التأكيد على عدم أهمية القصد يلغي، أو على الأقل، يقلل من أهمية الظروف والدوافع الخارجية التي كونت إحدى الركائز الهامة التي اعتمد عليها العالم في تطوير فلسفته في الخمسينات. وقد لمسنا قدرًا كبيرًا من الأهمية التي يوليها للمشاركة الفعالة للأديب في الحياة السياسية والاجتماعية. ومع التقليل من أهمية الظروف الخارجية المحيطة بالأدب، يسعى العالم في المقابل إلى تأكيد داخلية الأدب واستقلاليته، لأن الحكم النقدي في هذه المرحلة هو على العمل لا على القصد. إذًا فالمواقف الثورية أو المشاركة الفعالة للأديب لم تعد مقياسًا للأدب في نظره.

ذكرنا مدى اهتمام العالم بالمضمون في العمل الأدبي، وأن الصياغة أو الشكل هما وسيلة لتشكيل هذا المضمون الذي هو عبارة عن موقف. هذا الرأي لم يغيّر منه العالم، إذ بقي يؤمن أن المضمون في العمل الأدبي هو الأساس، لكن الذي تغيّر هنا هو تعريف المضمون. ها هو تعريفه لذلك في لبوسه الجديد:

إن الأدب يؤثر في متذوقه على نحو من الأنحاء. هذا الأثر، هذا التأثير هو ما نقول عنه بأنه مضمون العمل الأدبي، أو دلالته. وليس عملاً أدبيًا ذلك الذي لا يترك في متذوقه دلالة ما، تأثيرًا ما، انفعالاً ما، إحساسًا ما. بل لو لم يكن العمل الأدبي له هذا التأثير لما كان على الإطلاق عملاً أدبيًا. ولما كان تعبيرًا عن شيء، أو خلقًا لشيء.[52]

إن الحذر في صياغة العالم الجديدة لمفهوم المضمون يجعل هذا المفهوم لا ينحصر في الوظيفة الاجتماعية التي تحدث عنها الناقد من قبل. لم يعد المضمون هو اتخاذ موقف من القارئ، وإنما يعوَّل هنا على إثارة الأحاسيس أو الانفعالات. وشتان بين الأمرين: اتخاذ موقف معين، وإثارة أحاسيس معينة. فبينما المفهوم الأول يؤكد الالتزام برؤية تعتمد على المنطق، أو الفكر، فإن المفهوم الآخر يأخذ بالفكرة المتعارف عليها عن الفن، وهي إثارته للأحاسيس أو توليده للذة الفنية.

إن قضية البحث في المصطلح وتطور مفهومه لدى العالم تقودنا إلى تلمّس تعريفه الجديد لوظيفة النقد، فنجده يستعمل مصطلحات البنيويين حيث يرى أن النقد الأدبي لا يقف عند تحديد «البنية الداخلية للعمل الأدبي تحديدًا شكليًا وصفيًا»، بل يهدف إلى ما وراء ذلك، حيث ينطلق من «البنية الداخلية إلى تحديد دلالة وقيمة هذه البنية» في السياق الأدبي وفي السياق التاريخي الاجتماعي لبروز هذا العمل الأدبي.[53] لا شك أن هذا التعريف لوظيفة النقد، والتعامل مع الأدب كبنية، وتحديد علاقة هذه البنية في السياق الأدبي وغيره –

50 ن. م.، ص 215.
51 ن. م.
52 ن. م.
53 العالم، 1985، ص 18.

هذه جميعًا تجعلنا نحسب أننا أمام ناقد بنيوي أو شكلاني يتعامل مع النص الأدبي بمصطلحات أدبية بحتة.

ومن هنا نلاحظ أن النغمة التي سيطرت على كتابات العالم هي نغمة الدفاع عن النفس بصيغة نفي التهمة في أكثر الأحيان، بمعنى تفسير ما فُهم خطأ عن الواقعية الاشتراكية والنقد الماركسي، لا ما يهدف إليه هذا النقد. ويبدو جليًا للعيان أن التركيز على النفي قد صبغ كتابات العالم بصبغة أدبية لم نعهدها من قبل؛ ففي دفاعه عن دعوة النقد الماركسي إلى التنوع والاهتمام بالشكل وتجنُّب الفرض يذكر العالم أن منهجه لا يفرض حكمًا مسبقًا على العمل الأدبي من حيث موضوعه أو شكله أو مضمونه، بل ينطلق من داخل العمل الأدبي. وبهذا يبرز احترامه «التنوع الخلاق والمبادرات الإبداعية في أشكاله وأساليبه وأنماط تعبيره كانعكاس حي للتنوع الخلاق في الحياة، وكإضافة نوعية خاصة إلى الحياة نفسها».[54] إن هذا الطرح يخالف ما ذهب إليه العالم في نقده لإليوت ومعارضته لأدبه لأنه يصور الحياة الغربية الحديثة وما يجتاحها من أزمات وتناقضات واستسلام، «دون أن يكشف عن الجانب الآخر من هذا الضمير وما يتفاعل فيه من جهود صادقة للكفاح والتحرر والبناء».[55]

وفي دفاع آخر عن النقد الماركسي ينكر العالم أنه نقد إيديولوجي، كما يروَّج لذلك، لأنه لا يفرض إيديولوجية معينة على الأدب، وإنما يكشف في الأدب دلالته الإيديولوجية عن طريق مضمونه الأدبي.[56] وينفي الناقد في موضع آخر[57] أنه يخلع عن أي عمل أدبي حقيقي أدبيته مهما كانت دلالته المضمونية، لكنه يختلف مع العمل الأدبي حول طبيعة هذا التأثير وقيمته ومداه وعمقه. فهذه البرغماتية في فلسفة العالم لم نعهدها من قبل. فهل يعني هذا أن الناقد تنازل عن دعوته إلى أن الأدب يجب أن يحمل وظيفة اجتماعية تقدمية؟ إن اكتشاف الدلالة الإيديولوجية في الأدب لم تعتبر في عرف العالم نقدًا، لأن النقد يتضمن تقييمًا إلى جانب العملية الوصفية للأدب. كيف يتوافق هذا مع نقد العالم لأدب توفيق الحكيم وتفضيله **عودة الروح** (1933) على **أهل الكهف** بسبب مضمونها التقدمي؟![58]

وفي معرض آخر لصدّ الهجوم عن الواقعية الاشتراكية يتخذ العالم استراتيجية أخرى للدفاع، بحيث يسرّب الأفكار الجديدة في طيات الأفكار القديمة التي تعتبر من الثوابت. وهذا ما يدفعه أن يذكر مثلاً رفض الواقعية الاشتراكية للغموض المفتعل الذي لا ينطلق من ضرورة تعبيرية. كما يتحدث العالم عن رفض الواقعية الاشتراكية للتشويه المسرف للواقع، لأن هذا التشويه يفرض على التجربة الإنسانية ما ليس فيها. ومن خلال هذه الأفكار يدخل فكرتين جديدتين في سياق الرفض، وهما التجميل المسرف للواقع والتبسيط والابتذال في تناول هذا الواقع. وما نلاحظه هنا رفض فكرتين كان العالم يقبلهما ويروّج لهما كدعامتين من دعائم الفكر الاشتراكي، وهما: تجميل الواقع أو تقديمه برؤية تفاؤلية وتبسيط الأدب وجعله واقعيًا وقريبًا من الناس. لكنه

54 العالم، 1989، ص 228.
55 العالم وأنيس، 1989، ص 42.
56 العالم، 1989، ص 228.
57 ن. م.، ص 216– 217.
58 العالم وأنيس، 1989، ص 29.

هنا يجد الفرصة مؤاتية ليرفض هاتين الفكرتين بعد أن ألصق بهما صفة المبالغة.[59]

إن دفاع العالم عن منهجه النقدي جعله يقترب شيئًا فشيئًا إلى المناهج النقدية التي تسعى إلى فهم الأدب من الداخل، فيصرح مثلاً أن الأدب عندما يصبح مجرد خضوع لإيديولوجية معينة يفقد أدبيته، بل واقعيته الحية. ويؤكد بين الحين والآخر أن الدلالات والمضامين يجب أن تنبع من التعبير الأدبي نفسه، ولا تبدو منقطعة عن النص، أو مفروضة عليه من خارجه.[60] وحين يتعرض للعلاقة بين الأدب والشعارات التي تفرض على الأدب من خارجه، يرى أن هذه الرؤية لا علاقة لها بالماركسية أو الواقعية الاشتراكية أو الفلسفة المادية، وإنما تعبّر عن اتجاه مثالي زائف في الأدب. وهذا يضعف من قيمة الأدب ويخفت من مضمونه، ومن دلالته المؤثرة، ومن تأثيره الفعال.[61]

هذا الاقتراب من المناهج النقدية الحديثة يدفع بالعالم في كتاباته المتأخرة إلى الاهتمام بقضية الشكل والتعرض لها بين الحين والآخر. لقد أصبح العالم يرى أن معلولية الأدب للحياة الاجتماعية لا تتمثل في الموضوع والمضمون فقط، بل تتمثل في الشكل كذلك. «إن تطور الأشكال الأدبية والأساليب الأدبية مرتبط بتطور الحياة الاجتماعية نفسها»؛[62] فالشكل الروائي له علاقة بظهور الطبقة البرجوازية في العصر الحديث، كما أن القصيدة العربية تغيرت شكليًا بناء على تغير الأوضاع الاجتماعية.[63] ومع ذلك يبقى الشكل، في نظر العالم، يخدم المضمون، ولا يمكنه أن يكون هدفًا بحد ذاته.

ومن القضايا التي شغلت العالم قضية العلاقة بين الأدب والشعب. وقد أكد، كما بيّنّا أعلاه، ضرورة أن يعالج الأدب قضايا العمال في مواضيعه ومضامينه. كما شدد على أهمية ظهور أدباء بين العمال. أما في فترة متأخرة فقد بدأ يغيّر من فلسفته النقدية، فيؤكد أن الأدب للشعب، «ولكن هذا لا يعني التبسيطية أو الابتذال على حساب الحقيقة والأدب».[64] وقد تنازل العالم عن فكرته حول مخاطبة الأدب للجماهير فراح يؤكد أن الحكم على اشتراكية الأدب أو تقدميته لا يقاس بمدى مخاطبته لملايين العمال والفلاحين في مجتمع متخلف كالمجتمع العربي، وإنما يقاس بقدرته على التعبير الصادق، وبقدرته على التعبير عن حقائق الحياة الأساسية.[65] ويرى العالم أن محاولة نزول الأديب إلى مستوى ثقافة العمال هو إهدار لقيمة الأدب، ومناقض لمبادئ الثورة الاجتماعية. ثم يخلص إلى القول إن رفع مستوى العمال والفلاحين لا يكون بواسطة الأدب وحده، بل بواسطة المناهج التعليمية.[66]

إن هذه الإشارات الجديدة التي طرأت على فكر العالم النقدي لا يمكنها إلا أن تتناقض مع دعوته الحارة في الخمسينات لخاصتين من خواص الشعر الحديث، وهما: التبسط في استخدام الأساليب اللغوية التي تقترب

59 العالم، 1989، ص 222.
60 ن. م.، ص 221–220.
61 ن. م.، ص 216.
62 ن. م.، ص 210.
63 ن. م.، ص 211–210.
64 ن. م.، ص 222.
65 ن. م.، ص 222.
66 ن. م.، ص 221.

من النسيج العادي البسيط، وقابلية هذا الشعر للانتشار بشكل جماهيري. كما أنها لا تتلاءم مع إيمانه في الستينات بأن التعبير الأدبي لا يمكن أن يتكامل بغير أن يصبح العمل والعمال موضوعًا ومضمونًا في الأدب الجديد.[67] ومع ذلك لا ترى هذه الدراسة أنه يمكن الحديث هنا عن تناقض حادّ بين الفكرتين: فكرة أدب العمال مضمونًا وموضوعًا، وفكرة إهدار الأدب عند تبسيطه، لكن اختفاء الدعوة الأولى وظهور الدعوة الثانية يجعلنا نعتقد بحدوث تحوّل واضح في فكر العالم.

****

إن أكثر الكتابات النقدية تحولاً لدى العالم هو كتابه **ثلاثية الرفض والهزيمة** الآنف الذكر، الذي يتعرض فيه لثلاث روايات للكاتب صنع الله إبراهيم (1937-). واحدة من هذه الروايات، وهي **تلك الرائحة**، كانت قد صدرت عام 1966.[68] وقد أثارت هذه الرواية ضجة كبيرة أدت إلى مصادرتها، بحجة أنها تطرح موضوع الجنس بشكل مكشوف، كما جاء في مقدمة الرواية عام 1986.[69] وتحكي الرواية بشكل أوتوبيوغرافي قصة شاب خرج من السجن بتهمة سياسية، وما عاناه هذا الشاب بعد إطلاق سراحه من ملل ويأس وخوف في بحثه المستميت عن طريق للتكيف مع المجتمع الجديد الذي قدمه الكاتب بصورة، أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها قاتمة جدًا. ولعله من الجدير بالذكر أن صنع الله إبراهيم كان وما يزال من الكتاب الذين يرفضون أدب الواقعية الاشتراكية. وهي، كما يرى، «دعوة يتمسح بها أكثر الكتاب تخلفًا ورجعية، مما يلقي ضوءًا كاشفًا على قيمة الدعوة وجدواها».[70] وقد ذكر إبراهيم أنه بدأ كتابته من موقع التمرد على الواقعية الاشتراكية، التي يقول عنها: «شعرت أنا وكثيرون غيري أنها تزيف الواقع وتزوقه. وقدّرت أن هذا الخداع لا يساعد الإنسان بل يضلله».[71]

ولعل هذا كان أحد الأسباب الأساسية التي دعت العالم إلى عدم التعرض لهذه الرواية التي تعتبر في عرف الواقعية الاشتراكية هدمًا أو تجاهلاً للإنجازات التي حققتها ثورة 1952، وعدم رؤية الصورة الكلية بإيجابياتها. ورغم ذلك فقد اتُّهم صنع الله إبراهيم بالشيوعية وسجن في نفس الفترة التي كان فيها العالم يقبع في السجن. كما أن المؤسسة النقدية في الفترة الناصرية عام 1966 وجّهت إليه نقدًا حادًّا، عبر منابرها المختلفة، بعد صدور كتابه ملوّحة بما «وصل إليه الشيوعيون من تبذل وانحلال».[72] أما أن يعود العالم إلى هذه الرواية بعد عشرين عامًا، فلا شك أن هذا الاهتمام دليل واضح في تغيّر التوجه النقدي لديه.

هذا من ناحية النظر في السياق الخارجي، أما من الناحية الداخلية – النصية فإن مراجعة ما كتب العالم حول هذه الرواية يؤكد ما ذهبنا إليه أعلاه. لقد أصبح التشويه الذي يقدمه صنع الله إبراهيم في هذه

67 العالم، 1970، ص 93.
68 دافيدوفيتش، 1990، ص 97-107.
69 إبراهيم، 1986، ص 15-5.
70 ن. م.، ص 13. راجع كذلك ندوة، 1982، ص 208- 214.
71 برادة، 1981، ص 293-292.
72 إبراهيم، 1986، ص 14.

الرواية عبر اللغة يحمل وظيفة تعبيرية لتأكيد جوانب سلبية في المجتمع، وللكشف عن تناقضاته،[73] كما ذهب الناقد في دراساته المتأخرة. ولهذا يجد القارئ نفسه أمام دراسة لحمتها وسداها اللغة والمبنى في الرواية، وهو أمر لم يُقدم عليه العالم من قبل. إن التشويه الذي يقدمه جيمس جويس وت. س. إليوت لم يكن مقبولاً عليه في الخمسينات، لأنه عرض جانبًا من هذا المجتمع، وهو الجانب المنهار المريض دون أن يعرض الجانب الآخر الراقي منه.[74] هذا التشويه يتحول في كتاب **ثلاثية الرفض والهزيمة** أداة للتعبير عن خيبة الأمل والقنوط.[75]

تبدأ دراسة العالم بتحليل العنوان تحليلاً ألسنيًا للوصول إلى رمز «تلك الرائحة»، تلك الرائحة غير النظيفة أو غير الطيبة. فالعنوان ليس جملة كاملة، بل جملة ناقصة تدل على التساؤل، أو الاستنكار، وفي ذلك حكم استنكاري رافض للواقع.[76] وينتقل الناقد بعد ذلك إلى دراسة بداية الرواية التي تشكل مدخلاً إلى جوها العام، فيرى الناقد أن هذه البداية «تكاد أن تعبّر [...] عن بنية حركتِها الصياغية العامة».[77] بمعنى أن بداية الرواية بلغتها وأسلوبها تعكس جوها العام المفعم بالكآبة واليأس؛ فخروج البطل من السجن في بداية الرواية هو عبارة عن عودته إلى سجن آخر وإلى تقييد لحريته وحجزه في غرفته تحت عين الشرطة ورقابتها.[78] ولهذا السبب يطلق الناقد على هذا الفصل من دراسته اسم «البداية – النهاية». بعد ذلك يعرض الناقد لازدواجية الزمان والمكان في الرواية، فالبطل يعيش حاضرًا معينًا يشعر فيه أنه محاصَر رغم قيم الاشتراكية والديمقراطية التي يدعو إليها النظام. وفي نفس الوقت يعيش الماضي بأمكنته الأخرى: ذكرياته في السجن وماضيه قبل أن يدخله. وهذان الزمانان، أو المكانان (الحاضر والحلمي) اللذان يعيشهما البطل يتداخلان ويتناقضان باستمرار.[79]

ويجد الناقد صلة وثيقة بين الازدواج في الزمان والمكان والازدواج الذي يعيشه الراوي- البطل مع الآخرين، وهو ازدواج يعكس اغترابه ويعبّر عن رفضه للواقع. وينسحب هذا الازدواج على البنية اللغوية، فالنص يقدَّم من خلال لغتين: لغة السرد التفصيلي التقريري المباشر التي تعنى بالتفاصيل الصغيرة التي لا أهمية لها، ويغلب عليها الجمل الفعلية القصيرة للغاية، ولغة الحلم والتأمل وتذّكر الماضي التي هي أقرب أن تكون لغة غنائية.[80]

ويبحث العالم بعد ذلك عن دلالة البنية العامة للرواية، فيرى أن هذا الازدواج البنيوي يفجر الدلالة الشاملة التي تتجسد في الازدواج الدلالي:

> هذا الازدواج الذي يبلغ حد التناقض داخل عالم الرواية بين مجتمع يتبنى شعارات وسياسات

73 العالم، 1989، ص 222.
74 العالم وأنيس، 1989، ص 43-41.
75 العالم، 1985، ص 55.
76 ن. م.، ص 32.
77 ن. م.، ص 35.
78 ن. م.، ص 36.
79 ن. م.، ص 37- 43.
80 ن. م.، ص 47- 51.

اشتراكية ولكنه يسجن ويحتجز ويراقب الاشتراكيين، في الوقت الذي تستشري فيه روح الاستهلاك والفساد والقمع والاستغلال والتطلع الرأسمالي. إن هذا الصدع الاجتماعي هو الدلالة الجوهرية للرواية، التي تترجم إلى صداع في رأس أنا السارد – فما أكثر ما يصيبه طوال الرواية أو تترجم إلى رائحة كريهة «لا تطاق» تتخذ مظاهر مادية ورمزية مختلفة طوال الرواية كذلك.[81]

إن العالم خلال هذه الدراسة، وعلى العكس من تصريحاته النظرية، كرس معظم نقده، إن لم يكن كله، لفهم التكنيكات المختلفة التي وظِّفت في النص، ثم ربط أخيرًا بين هذه التكنيكات وبين المضمون الاجتماعي- السياسي الذي تشكّل. ومن ناحية أخرى، لم يخرج العالم عن الفكر الماركسي الذي يرتكز إلى الجدلية القائلة بالعلاقة المتلاحمة بين الشكل والمضمون.

* * * *

هذه الدراسة هي محاولة لرصد التطوّر الذي طرأ على فكر العالم النقدي من الناحية النظرية والتطبيقية على امتداد مسيرته النقدية – الأدبية، وذلك انطلاقًا من الخلفية السياسية التي رفدت فكره وثقافته. واعتمادًا على النتائج التي حاولنا التوصل إليها يمكن أن تُطرح أسئلة أخرى لأبحاث مستقبلية، من ضمنها أسئلة حول أسباب هذا التحوّل في فكر العالم ورؤيته النقدية، وكيف أثّرت الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية، التي تعاقبت على العالم العربي، على فكر العالم النقدي. في عدة مواقع من هذا المقال نظرنا في مواقف العالم النقدية تأسيسًا على سياقاتها الخارجية. ومع ذلك، يبدو لنا أن بعض القضايا السياقية الخارجة عن النص لم تنل حظها من التحليل المتأني، سواء ما يرتبط بالجوانب السياسية الاجتماعية أو الأدبية. وبخصوص هذه الجزئية الأخيرة فثمة سؤال يمكن أن يُطرح حول العلاقة بين التطور العام الذي طرأ على النقد العربي الحديث ومراحل التطور التي عبرتها فلسفة العالم النقدية. كما أننا نعتقد بأن العلاقة بين التغيرات السياسية والاجتماعية وتطور الاتجاهات النقدية الحديثة في العالم العربي ما زالت بحاجة إلى بحث بعض عناصرها وروافدها، ولن يتسنى ذلك دون دراسات مونوغرافية لتتبع مسيرة ناقد ما أو اتجاه نقدي محدد.

81 ن. م.، ص 52.

ثبت بالمراجع

إبراهيم، 1986 إبراهيم، صنع الله (1986)، **تلك الرائحة**، القاهرة: دار شهدي، [1966].

أدونيس، 1972 أدونيس، (1972)، **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة.

أدونيس، 1985 أدونيس، (1985)، **سياسة الشعر**، بيروت: دار الآداب.

برادة، 1981 برادة، محمد (إعداد) (1981)، **الرواية العربية، واقع وآفاق**، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر.

حسين، 1969 حسين، طه (1969)، **خصام ونقد**، بيروت: دار العلم للملايين.

دافيدوفيتش، 1990 دهاري-دافيدوفيتش، عدنه (1990)، **الرؤية النقدية الأدبية لدى محمود أمين العالم** (بالعبرية)، أطروحة ماجستير، جامعة تل أبيب.

صبحي، 1990 صبحي، محيي الدين (1990)، «جناية محمود أمين العالم على الشعر العربي»، **الناقد**، يونيو، ص 62-65.

العالم، 1970 العالم، محمود أمين (1970)، **الثقافة والثورة**، بيروت: دار الآداب.

العالم، 1985 العالم، محمود أمين (1985)، **ثلاثية الرفض والهزيمة**، القاهرة: دار المستقبل العربي.

العالم، 1989 العالم، محمود أمين (1989)، **مفاهيم وقضايا إشكالية**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

العالم، 1994 العالم، محمود أمين (1994)، **أربعون عامًا من النقد التطبيقي**، القاهرة: دار المستقبل العربي.

العالم وأنيس، 1989 العالم، محمود أمين وعبد العظيم أنيس (1989)، **في الثقافة المصرية**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، [1955].

العالم وفرمان، 1956 العالم، محمود أمين وغائب طعمة فرمان (1956)، **قصص واقعية من العالم العربي**، القاهرة: دار النديم.

العقاد، 1970 العقاد، عباس محمود (1970)، **مجموعة أعلام الشعر**، بيروت: دار الكتاب العربي.

غنايم، 1991 غنايم، محمود (1991)، «القاهرة - أكتوبر، المَنْحَلَة» (بالعبرية)، **عتون 77**، ع 133/132، ص 42-43.

ندوة، 1982 ندوة العدد (1982)، «مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات»، **فصول**، عدد 2، مجلد 2، ص 208- 214.

مقـامـة

المُدَامَة الأُرْجُوَانِيَّة في المقَامَة الرِّضْوَانِيَّة (دراسة تحليلية)

فؤاد ذيب كنعاني

تمهيد – فنّ المقامة

تكشف الدراسات العديدة لفنّ المقامة عن صعوبة وضع تعريف شامل وواضح لمصطلح المقامة، يكون محتويًا في مضمونه كلّ الأسس التوضيحيّة لبداياته وخصائصه وميزاته. وسبب هذه الصعوبة ما تُقدّمه الأبحاث المستمرّة من معلومات جديدة لم تكن معروفة مسبقًا. وتؤدّي هذه المعلومات إلى إدخال تغيير على مفهوم هذا المصطلح، حيث إنّ جميع التعريفات المنتشرة اليوم تعتمد بالأساس على النماذج الأولى لهذا الفنّ، ابتداءً من فترة بديع الزمان الهمذانيّ[1] (969–1007م)، إذ اتّخذ قسم من الباحثين والنقّاد من مقامات

---

1 ملاحظة: إن ذكر اسم بديع الزمان الهمذانيّ كمبدع لفنّ المقامات، لا يعني أنّنا نجزم في ذلك وننفي ما ورد في دراسات مختلفة تنسب ابتداع فنّ المقامات لابن دريد أو لابن فارس، بل نذكره جريًا مع شيوع الفكرة في مصادر عديدة تناولت هذا الفنّ وذكرت هذه المعلومة. ونحن نرى ضرورة تبنّي موقف الحياد من الجدل القائم في هذه القضية لأنّنا لا نملك جديدًا نطرحه. عن جدلية نسبة ريادة فنّ المقامات لابن دريد ونفيها عن بديع الزمان الهمذانيّ، راجع: زكي مبارك، 1930، «إصلاح خطأ قديم مرّت عليه قرون في نشأة فنّ المقامات»، **مجلة المقتطف**، المجلد 76(1930) ص 418-420؛ عن ردّ الباحث مصطفى الرافعي على هذه المقالة، انظر: مصطفى الرافعي، 1920، «خطأ في إصلاح خطأ حول نشأة فنّ المقامات»، **مجلة المقتطف**، المجلد 76(1930) ص 588-590. قارن: هادي حسن حمودي، 1985، **المقامات: من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذانيّ**، (بيروت). قارن كذلك:

Mattock, J. N. 1984."The Early History of The Maqāma". *Journal of Arabic Literature.* Vol. 15, 1984, pp. 1-18; Beeston, A. F. 1971. "The Genesis of The Maqāmāt Genre". *Journal of Arabic Literature*. Vol. 2, 1971, pp. 1-12; Pellat, Ch. 1960. "Maqāma". *EI²*. Vol. 6, pp. 107-115; Monroe, J. & Pettigrew, M. 2003. "The Decline of Courtly Patronage and The Appearance of New Generes in Arabic Literature: The Case of The Zajal, The Maqama, and The Shadow Play". *Journal of Arabic Literature.* Vol. XXXIV, 1-2, pp. 158-159; Moreh, S. 1992. *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World.* Edinburgh: Edinburgh UP, pp. 104-122; Richards, D. S. 1991. "The Maqāmāt of al-Hamadhānī: General Remarks and a Consideration of The Manuscripts". *Journal of Arabic Literature*. Vol.22 , 1991, pp. 89-90.

الهمذانيّ،[2] وأبي القاسم علي الحريريّ[3] (1054–1222)، النماذج الكلاسيكيّة الأولى وحدَّدوا بحسبها مفهوم فنّ المقامة وأسسه وميزاته الخاصّة به. إلاّ أنّ هذه الأسس لا تتمشّى مع ما تمّ اكتشافه من نصوص لمقامات جديدة مختلفة، تعود إلى عصور لاحقة أو سابقة للهمذانيّ والحريريّ. من ذلك، مثلاً، خلوّ بعض هذه المقامات من شخصيّة الراوي الذي جعله الحريريّ ثابتًا في جميع مقاماته.[4]

هذه الاختلافات بين المقامات تفرض إعادة النظر ثانية والعمل على تبديل ما تمّ التعارف عليه من مفاهيم وركائز للمقامة، كي تكون محتوية في تعريفها الجديد على كلّ ما تمّ اكتشافه لاحقًا، وهي اكتشافات تشير إلى تنوّع وتطوّر هذا الفنّ. دليل آخر على هذه الصعوبة ينعكس من عدّة نقاط جدليّة يثيرها النقّاد والباحثون، دون أن يصلوا إلى إجابة قاطعة محدّدة عنها؛ الأولى: حول هويّة الشخصيّة التي كانت سبّاقة في إبداع هذا الفنّ.[5] والثانية حول مفهوم هذا المصطلح، وعلاقته ببقيّة الفنون الأدبيّة. وفي هذه النقطة محاولة لإيجاد التشابه بين المقامة وفنون أخرى، أمثال الرسائل والأحاديث البليغة والقصّة القصيرة، والمسرحيّة، بهدف الوقوف على التطوّرات التي حصلت في هذا الفنّ الأدبيّ. ويستدلّ من إجابات النقّاد والباحثين عن هاتين النقطتين عمق الاختلاف في وضع تعريف محدّد وواضح وشامل للمصطلح، خاصّة أنّ الأبحاث في فنّ المقامة ما زالت مستمرّة حتّى يومنا هذا.[6]

---

2 عن ترجمة حياته، انظر:

Blachere, R. 1971. "al-Hama<u>dh</u>ānī". *EI²*. Vol. 3, pp. 106 -107; Rowson, E. K. 1998. "Badī al-Zamām al-Hamadhānī". *Encyclopedia of Arabic Literature*. Vol. 1, pp. 123 - 124.

قارن: حسن عباس، 1985، **نشأة المقامة في الأدب العربيّ**، (القاهرة)، ص 52 - 73 .

3 عن ترجمة حياته، انظر:

Margoliouth, D. S. 1971."al-Harīrī". *EI²*. Vol. 3, pp. 221-222; Drory, R. 1998. "al-Harīrī". *Encyclopedia of Arabic Literature*. Vol. 1, pp. 272 - 273.

4 Pellat 1960, p. 109. قارن: Moreh 1992, pp. 105-106 .

5 انظر على سبيل المثال: عباس 1985، ص 25-41.

6 من النماذج التي تعكس عمق الاختلاف في وضع تعريف واضح لفن المقامة، ما نجده في محاولات مؤلفي المعاجم الأدبية في توضيح مقومات فن المقامة وتعكس هذه المحاولات عدم الاتّفاق فيما بينهم في هذه النقطة. فعلى سبيل المثال لا الحصر، ما جاء في **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**: «المقامة في الأدب العربيّ تعني «قصّة قصيرة مسجوعة تتضمّن عظة أو ملحة أو نادرة، كان الأدباء يتبارون في كتابتها إظهارًا لما يمتازون به من براعة لغويّة وأدبيّة، وأصل معناها المجلس والجماعة من الناس. وأشهر كُتّاب المقامات بديع الزمان الهمذانيّ والحريريّ».(راجع: مجدي وهبة وكامل المهندس . 1984. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت: مكتبة لبنان، ص 379). ويضيف جبور عبد النور مؤلف **المعجم الأدبيّ** معلومات أساسيّة أخرى أهمّها: استعراض أسماء المبدعين في فنّ المقامات في العصر العباسيّ، وفي القرن التاسع عشر، ومنهم ناصيف اليازجي (1800- 1871) وإبراهيم الأحدب (1826- 1891)، دون أن يذكر اسم كاتب من فترة القرون الوسطى، وكأن هذا الفنّ قد انقطع عن الانتشار في هذه الفترة، ثمّ عاد من جديد في القرن التاسع عشر. ثم يحدّد عبد النور ركائز هذا الفنّ إذ يُقرّ بوحدانيّة البطل والراوي في مجموعة المقامات. والمعلومة الثانية تتناول قضيّة إدارة الكلام مِن قِبَل بطل المقامة المشهور بالحيلة والدهاء، بهدف الحصول على المغانم. والثالثة ظهور الراوي الذي تجوز عليه حيلة المكدي في معظم الأحيان، ثمّ الكشف عن حقيقته كبطل للقصّة في النهاية. (جبور عبد النور. 1984. **المعجم الأدبي**. بيروت: دار العلم للملايين، ص 260-261). فعبد النور يتجاهل في حديثه، تماما، ما ورد في دائرة المعارف الإسلامية (باللغة الانجليزية)، في مادة «مقامة» حول التطور الذي شهده فن المقامة. أمّا محمد التونجي مؤلف **المعجم المفصّل في الأدب**، فيضيف معلومات لم تأتِ في المصدرين السابقين، ومنها أنّ فنّ المقامة يرتبط نشوؤه بتعليم اللغة للناشئة عن طريق القصص والنوادر. (راجع: محمد التونجي. 1993. **المعجم المفصّل في الأدب**. بيروت: دار الكتب العلمية، ص 816-817). وهذه المعلومة الهامة لم يذكرها الباحثان السابقان وكان قد ذكرها الحريريّ في مقدمة مقاماته. ونجد الاختلاف، كذلك، في الدراسات النقدية عند كثير من النقاد الذين بحثوا هذا الفنّ، وخاصة في موضوع اختيار المعلومات الهامّة لفنّ المقامات بهدف وضع تعريف شامل، بالاستناد إلى العناصر الأساسية المشتركة لجميع المقامات على مرّ العصور، إلاّ أننا عند المقارنة بين هذه المحاولات نجد اختلافا بينها. فمنهم يربط بين المقامة وفنّ المسرحية ويستبعد علاقتها بالقصة، أمثال، عبد الرحمن ياغي في كتابه **رأي في المقامات** (عمان: دار

وإجمالاً، نستطيع إيجاز ما ورد في كثير من الدراسات التي تناولت فنّ المقامة وحاولت وضع تعريف لمفهوم مصطلح «المقامة»، بقولنا: إنّ المقامة من ناحية لغويّة تعني بشكل عامّ؛ الاجتماع أو المجلس. ومن ناحية أدبيّة يُقصد بها نصّ أدبيّ نثريّ قصصيّ، غالبًا، ارتبط بالناحية اللغويّة بمعنى كلمة «مَقَام» أو «ناد»؛ وهو اجتماع لمجموعة أفراد في هذه «الأندية» أو «المقامات» يُلقي فيها راوٍ ملازم، قصّة مختلفة كلّ مرّة على أسماع الحاضرين بأسلوب لغويّ نثريّ، يتميّز باستخدام السجع، وأحيانًا ترد فيها مقطوعات شعريّة. ويعتمد النصّ على وجود بطل فصيح متنكّر يتكسّب بذكائه ولغته المزخرفة المسجوعة، وراوٍ تجوز عليه حيلة المكدّي في البداية، ثمّ يكشف عن شخصيّته في النهاية، وهو الذي يروي الحكاية، والهدف الأساسيّ منها التهذيب والتعليم في الجمع بين الجدّ والهزل.[7]

يُستدل من المقامات التي اقتبسها الجبرتي في **عجائب الآثار** أنّ المقامة قد تغيّرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر عمّا كانت عليه في العصر العباسيّ، وأصبحت بالإضافة إلى كونها نصًّا نثريًّا مليئًا بالزخرف اللفظيّ والطباق والجناس والتورية وسرد حكايات مختلفة، تتناول أغراضًا جديدة، فتصبح للمديح في أحد الأمراء أو الولاة، كما في مقامة **المُدَامَةُ الأُرْجُوَانِيَّةُ في المَقَامَةِ الرِّضْوَانِيَّةِ** لمصطفى أسعد اللقيمي، أو للتهنئة بالبرء والسلامة وتقديم النصيحة كما في مقامة **نَشْرُ نَفْحَةِ الصَّفَا بِبِشْرِ الصِّحَّةِ وَالشِّفَا** لمصطفى اللقيمي، أو للوصف كما في مقامة **سَحُّ سُحُبِ الأَدَبِ البَدِيعِ المَعَانِي بِسُوحِ رَوْضِ الآدَابِ البَدِيعِ الرِّضْوَانِيِّ** للقيمي، أو مقامة قريبة من الرسالة كما في **المَقَامَةِ السَّكَنْدَرِيَّةِ** لعبد الله الإدكاوي.[8] وهي أغراض دفعت المؤلّفين إلى التركيز على التلاعب بالألفاظ، والاستغناء عن شخصيّة البطل أحيانًا، أو الاستغناء عن شخصيّتي البطل والراوي معًا، في أحيان أخرى. كذلك ابتعدت المقامة في القرنين السابع عشر والثامن عشر عن الهدف الأساسيّ للمقامة في التهذيب والتعليم من خلال الجمع بين الجدّ والهزل.

هذه التغييرات في المقامة جعلتها تتشابه مع فنون أخرى، وتندرج تحت مسمّياتها مثل؛ الرسالة أو الحديث

الفكر للنشر والتوزيع، 1985 ص 24) الذي يرى بالمقامة أقرب إلى المسرحية منها إلى أي جنس أدبيّ آخر. ومنهم من ربط بين المقامة والرسالة، أمثال الباحث قصي عدنان سعيد الحسيني، في كتابه **فنّ المقامات بالأندلس: نشأته وتطوره وسماته**. (عمان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، ص 140) الذي يرى أن المقامات التي ظهرت في الأندلس قد دمجت بين فنّ المقامة وبين فنّ الرسالة، مما أدى إلى تغيير جذري، إذ تخلّت عن شخصيّتي الراوي والبطل وفقدان العقدة، فيقول: «حصل تداخل بين فنّ المقامة وفنّ الرسالة الأندلسيين لذا فقدت المقامة الشخصيّتين الخياليتين «الراوي والبطل» وفقدان العقدة، فأدّى هذا إلى إسقاط العنصر الدرامي من المقامة».

ومنهم من رأى بالمقامة نوعا من فن القصة القصيرة، أمثال الباحث شوقي ضيف في كتابه **الفنّ ومذاهبه في النثر العربي** (القاهرة: دار المعارف 1960، ص 246) الذي يرى بمقامات الهمذانيّ نوعا من القصص القصيرة التي تحفل بالحركة التمثيلية، فيقول: «ونحن نعرض لضرب جديد من الكتابة ابتكره بديع الزمان لنرى ما فيه من تصنع، وهو ما اشتهر به من مقاماته، وهي نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية».

ومنهم من ربط بين المقامة والحكاية، أمثال الباحث شموئيل موريه (Moreh) في كتابه **المسرح الحي والأدب الدرامي في القرون الوسطى في البلاد العربية** (pp.105 - 110) *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*. والذي يثبت بالبراهين أن المقامة هي محاكاة للحوار في الحكاية والخيال واللعبة في الأدب العربي واقتباس مواقف ونكت من هذه الفنون التمثيلية.

7 راجع: أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي. ١٩٥٢. **شرح مقامات الحريري البصري**. (تصحيح ونشر؛ محمد عبد المنعم خفاجي). بيروت: المكتبة الثقافية، ج1 ص 18- 22. قارن: Pellat 1960, pp. 107-115; Moreh 1992, p. 105

8 وردت هذه المقامات في كتاب عبد الرحمن الجبرتي **عجائب الآثار**، وكنا قد تطرقت لها في دراسة مستفيضة في بحث قدمته للجامعة العبرية لنيل شهادة الدكتوراة، بإشراف البروفسور شموئيل موريه، وأنتهز هذه الفرصة لأقدم له جزيل شكري على ما قدمه لي من ملاحظات وإرشادات أثناء الدراسة.

أو الموعظة أو التهنئة. وقد وُجدت أعمال أُطلق عليها اسم مقامة، دون أن يظهر فيها أيّ ملمح من الملامح الأصليّة لهذا الفنّ؛ من راوٍ أو بطل أو كُدية، كما هو في **المقامة السكندرية** لعبد الله بن سلامة الإدكاوي (توفي 1770/1184). هذه التغيّرات التي دخلت على الشكل الأصليّ للمقامة، تدلّ على تطوّرات حصلت في مقومات هذا الفنّ، أهمها التبدّل في مبنى المقامة وأغراضها ومضامينها، مع المحافظة على بعض الركائز الأصليّة، لتكون عاملا هاما في انتشارها، وتشكّل مرحلة من مراحل تطوّرها لا انفصالاً عنها، رغم اختلافها عن النموذج الأوّل الذي أنشأه بديع الزمان الهمذانيّ في العصر العباسيّ، وخاصّة خلوّ بعض المقامات من شخصيّة المكدّي، أو شخصيّة البطل، أو الراوي. وهذه الاختلافات بحدّ ذاتها تطوّرات فنّيّة أسلوبيّة في المقامة، سنعرضها في هذه المقالة.

المُدَامَةُ الأُرْجُوَانِيَّةُ في المَقَامَةِ الرِّضْوَانِيَّةِ

اقتبس الجبرتي في **عجائب الآثار** أربع مقامات من تأليف مصطفى أسعد اللقيمي الدمياطي[9] (توفي 1760/1173) وعبد الله بن سلامة الإدكاوي.[10] وأطول هذه المقامات، هي مقامة **المدامة الأرجوانيّة في المقامة الرضوانيّة**. تختلف هذه المقامة في عناصرها الفنّيّة عن مقامات الحريريّ والهمذانيّ، ويمثل هذا الاختلاف التطوّر في فنّ المقامة في فترة القرنين السابع عشر والثامن عشر، إذ يتبيّن قارئ المقامة أنّ اختلاف هذه المقامة عن مقامات الحريريّ والهمذانيّ هو نتيجة تغييرات أحدثها مؤلّف المقامة كي تصبح مرآة تترجم أفكاره ومواقفه الحياتيّة. ظهرت هذه التغييرات في عدّة أساليب فنّيّة مقارنة بمقامات الحريريّ والهمذانيّ، ومنها:

أ) افتتاحيّة المقامة

كُتبت المقامة في مدح الأمير رضوان كتخذا الجلفي[11] (توفي 1755/1168)، وتتميّز بمبناها التقليديّ من حيث الأسس المبنويّة الكلاسيكيّة لفنّ المقامة المتمثلة في شخصيّتي الراوي والبطل، والحكاية التي يوظّفها الراوي على لسان البطل بهدف استجداء المال. كما أنّ اللقيمي لم يسلك بها مسلك الحريريّ أو الهمذانيّ في استهلال المقامة بحديث الراوي، بل أحدث تغييرًا في هذا التقليد، فافتتحها ببعض الأبيات الشعريّة التي تتضمّن مدحًا للمقامة التي دبّجها. وإذا قارنا هذا الأسلوب بأسلوب الحريريّ والهمذانيّ في استهلالهما للمقامات، نجد أنّهما يبتدئان مباشرة في سرد الحكاية باستخدام إحدى الكلمات التالية: حَكَى أو أَخْبَرَ أو رَوَى أو حَدَّثَ، بينما يبدأ اللقيمي المقامة بثلاثة أبيات شعريّة تسبق مضمون المقامة، وتتمحور في مدح المقامة نفسها، لتصبح الأبيات بهذا التوظيف، جزءًا لا يتجزّأ من المقامة وتتحوّل إلى مقدمة يبدأ بها حديثه.

---

9 عن ترجمته، راجع: عبد الرحمن الجبرتي. 1998. **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**. (تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم). القاهرة: دار الكتب المصرية، ج1 ص 367-394.

10 عن ترجمته، راجع: عبد الرحمن الجبرتي. 1997. **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**. (إعداد وتحقيق: عبد العزيز جمال الدين). القاهرة: مكتبة مدبولي، ج2 ص 667-695.

11 عن ترجمته، راجع: الجبرتي 1997، ج2 ص 86-87، 109-115.

يصرّح اللقيمي في هذه الأبيات الثلاثة أنّه ألّف المقامة مُقلّدًا أسلوب بديع الزمان الهمذانيّ؛ «بمنوال البديع»، وملأها بالصياغة اللغويّة التي تعتمد الزخرف اللفظيّ والسجع، مادحًا بها الأمير رضوان كتخدا. فمدحه جعل المقامة في غاية الجمال، وفي مكانة مرموقة بين أدباء عصره الذين سعوا لتكون في متناول أيديهم لقراءتها في المنتديات الأدبيّة والمجالس التي يحضرونها. وهذا يعني أنّ المقامة في عصره، مثل القصيدة، تُكتب لتقرأ أو تنشد أمام جمع، وخاصّة أمام الممدوح في مجلسه الأدبيّ:

(الكامل)

نُسِجَتْ بِمِنْوالِ البَديعِ مَقامَةٌ وَتَزَرْكَشَتْ بِالحُسْنِ والإبداعِ

رَقَّتْ حَواشِيها وَوَشْيُ طُرُوزِها بِجَواهِرِ التَّرْصِيعِ والإيداعِ

وَغَدَتْ بِحَلْيِ مَديحِ رِضْوانِ العُلاَ طُولَ المَدَى تُجْلَى عَلى الأَسْماعِ[12]

ثمّ يتابع اللقيمي في المقامة بالحمد والصلاة على الرسول طارحًا علينا نصيحة قالها الرسول؛ «اُطْلُبُوا الحَوَائِجَ عِنْدَ حِسَانِ الوُجُوهِ».[13] أتى اللقيمي بهذا الحديث لهدفين؛ الأوّل، كي يمدح رضوان كتخدا بجمال وجهه الذي يبعث على التفاؤل عند المستجدي في قضاء حاجته لدى أفراد يتمتّعون بجمال الوجه. والثاني، ليبيّن الدافع الذي شجّع بطل المقامة كي يتنقّل من مكان إلى آخر بحثًا عن الرزق. ثمّ يأتي إلى سرد الحكاية، والمميّز في الحكاية استهلالها بكلمة «وَبَعْدُ»، الشائعة في فنّ الرسائل.

فهذا الاستهلال بالإضافة إلى ما ورد في افتتاحية المقامة، من الحمد والشكر والصلاة على الرسول، يقرّب المقامة ممّا شاع في فنّ الرسائل في العصر العباسيّ، خاصّة افتتاح الرسائل بمقدّمة في ذكر الله والثناء على الرسول، ثمّ الانتقال إلى مضمون الرسالة.[14] والواضح أنّ هذا الدمج بين فنّ المقامة وفنّ الرسالة في افتتاحيّة هذا النصّ الأدبيّ، يختلف كثيرًا عمّا اتّبعه الحريريّ والهمذانيّ في مقاماتهما، ممّا يعكس تغييرًا في مبنى المقامة المتطوّر في أدب القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولعلّ السبب في ذلك أنّ الهمذانيّ والحريريّ لم يكونا من رجال الدين، مع العلم أنّ صدر البيت الأوّل يحوي «تورية»[15] من خلال الكلمتين: «بمنوال البديع». ويقصد بالمعنى القريب صياغة المقامة وتزيينها بألوان بديعة من الزخرف اللفظيّ أو المستمدّ من «علم البديع»،[16] وهناك المعنى التلميحيّ البعيد الذي يشير فيه إلى بديع الزمان الهمذانيّ، ويقصد أنّه سوف يؤلّف

12 الجبرتي 1998، ج1 ص 367. الترصيع: فنّ من الفنون البديعية، ويقصد به مقابلة كل لفظة من صدر البيت أو الفقرة، بلفظة على وزنها ورويها وإعرابها. (راجع: صفي الدين الحلي، 1992، **شرح الكافية البديعية**، (تحقيق: نسيب نشاوي)، (بيروت)، ص 190-191). الإيداع: هو التضمين؛ أن يعمد الشاعر إلى شطر بيت لغيره من الشعراء فيودعه شعره. (راجع: الحلي 1992، ص 266).

13 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 18. عن الحديث ومعناه، راجع: اسماعيل بن محمد الجراحي، 1932، **كشف الخفاء ومزيل الإلباس عمّا اشتهر من الأحاديث عن ألسنة الناس**، (بيروت)، ج1، حديث رقم (394)، ص 136.

14 محمد الدروبي، 1999، **الرسائل الفنية في العصر العباسي**، (عَمّان)، ص 450-452.

15 التورية: وتسمى أيضا الإيهام والتوجيه والتخيل والمغالطة. وهي نوع من البديع يكون بذكر لفظ ذي معنيين: الأول قريب غير مراد والدلالة عليه واضحة، والثاني بعيد وهو المقصود والدلالة عليه خفيّة. عن ذلك، انظر: أحمد مطلوب، 1996، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، (بيروت)، ص 432-437. قارن: عبد النور 1984، ص 79.

16 عن علم البديع: Khalafallah, M. 1960. "Badi". *EI²*. Vol. 1, pp. 857-858.

المقامة محاكيًا أسلوب بديع الزمان في تأليف المقامات، رغم أنه لم يلتزم بذلك.

ممّا يلاحظ في المقامة أيضا، إدراك الشاعر أنّ هذا الاستهلال قد يمنح القارئ إمكانيّة تصنيف مقامته مع أدب الرسائل، ولتجنّب هذا التوجّه في التعامل، فإنّه يحرص على أنْ يبدأ المقامة بإشارات تساعد القارئ على التمييز بواسطتها بين فنّه المقاميّ وبين فنّ الرسائل، ووسيلته إلى ذلك استهلالها بالأشعار التي تحوي اسم الممدوح مع التنويه، للقارئ أو المستمع، بأنّ النصّ الأدبيّ التالي هو مقامة وليس رسالة- «نُسِجَتْ بِمِنْوَالِ الْبَدِيْعِ مَقَامَةٌ». يذكر اللقيمي هذه التفاصيل قبل الثناء على الله والصلاة على الرسول، رغم انتمائه إلى بيت أحد علماء الدين، وهذا الأسلوب في الاستهلال يثبت معرفته بأصول فنّ المقامات، وضرورة التمييز بينه وبين بقيّة الفنون الأدبيّة، رغم وجود بعض عناصر التشابه بينها، وخاصّة في أسلوب الاستهلال، الذي يقرّبها من الرسالة. وهو أمر يؤكّد أيضًا سعة اطّلاعه على فنّ المقامات وخصائصه التي تجعله مميّزًا عن بقيّة الفنون الأدبيّة.[17]

ب) بطل المقامة بين التقليد والتجديد

تعكس المقارنة بين شخصيّة بطل مقامة اللقيمي، وشخصيّة بطل مقامات الحريريّ أو الهمذانيّ، تشابهًا واختلافًا في نفس الوقت، ويعتبر الاختلاف تجديدًا في هذا الفنّ. فمن عناصر التشابه، بين مقامة اللقيمي ومقامات الهمذانيّ والحريريّ، استيحاء اللقيمي لفكرة سفر البطل واغترابه بهدف الرزق والحصول على المال، وهي فكرة اعتبرها باحثو المقامات أمثال عبد الفتاح كيليطو (kilito) وجرير أبو حيدر، سمة أساسيّة في مقامات الحريريّ والهمذانيّ. فالسفر متوفّر بصور متعدّدة في المقامات حيث يظهر البطل كثير التجوال والتنقّل إلى أماكن عديدة بهدف العلم وطلب الرزق.[18] وهي نفس الفكرة التي يعبّر عنها اللقيمي في مقامته، حين يذكر أنّ بطل مقامته يرحل من أجل العلم: «وَعَاجَتْ بِي لَوَاعِجُ الأَتْوَاقِ الفِكْرِيَّةِ، إِلَى وُرُودِ حِمَى مِصْرَ المُعِزِّيَّةِ».[19]

أما عن نقاط الاختلاف بين الشخصيّتين، فبطل مقامة المدامة الأرجوانيّة يتّخذ صورة الشخصيّة النموذجيّة بمواقفها الحياتيّة، إذ يمثّل في تصرّفاته منهج حياة أدباء عصره، خصوصًا في بيان الطرق التي اتّبعت لضمان لقمة العيش. فالبطل يؤكّد أنّه يحترم ويقدّر زملاءَه الأدباء وهم يستحقّون المديح ؛ «وَرَئِيسٍ لَبِيبٍ، وَعَلِيمٍ أَدِيبٍ»،[20] وهذا التقدير الذي يكنّه لهم في نفسه يمنحه فرصة التعبير عن وجهة نظرهم في الحاكم أو

---

17 عن بواكير العلاقة الأدبية بين الرسالة والمقامة والحكاية، راجع: Moreh 1992, pp. 111-118.

18 راجع:

Kilito, Abd al-fattah. 1983. *Les séances: recits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri.* Paris: Sindbad, pp.11-12; Abu-Haidar, Jareer. 1974. "Maqāmāt Literature and the Picaresque Novel". *Journal of Arabic Literature*. Vol. 5 (1974), pp. 2-4.

قارن: علي عبد المنعم عبد الحميد، 1994، **النموذج الإنساني في أدب المقامة**، (القاهرة)، ص 90-91.

19 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 22. المعِزّيّة: نسبة إلى الحاكم المُعِزّ لدين الله (931-975)، وهو رابع الخلفاء الفاطميين، أسس القاهرة وأنشأ الجامع الأزهر.

20 الجبرتي 1998، ج1ص 373، س 15.

ذوي الجاه والسلطان؛ «أهل النهي»،[21] مبيّنًا أنّهم الطرف الوحيد الذي يدعم الأديب ماديًّا ومعنويًّا كي يحسّن حالته المادّيّة «بَصِيرٌ بِإِصْلاَحِ أَرْبَابِ الأَقْلاَمِ».[22] فالبطل يرى في تصرّف الأمير رضوان كتخدا الجلفي، تجديدا لعصر الخلفاء ومجالسهم، بعدما انقطع منذ سقوط بغداد، إذ استعاد الأدباء شعورهم بالاحترام والتقدير من الطبقة الحاكمة، مع نيل ما يستحقّونه من معاملة حسنة لسعة ثقافتهم، ومجالسة الخليفة ومسامرته، فهم يستحقّون أنْ يتبوّأوا مكانة عالية لأنّهم الزينة التي تجمّل المجالس: «فَكُلُّ فَرِيدِ غَدَا نُزْهَةَ الظُّرَفَاءِ بِطِيبِ المُسَامَرَةِ، وَتُحْفَةَ مَجَامِعِ اللُّطَفَاءِ بِحُسْنِ المُحَاضَرَةِ، فَقُلْتُ: لَعَمْرِي هذَا مَجْلِسُ الخُلَفَاءِ».[23]

بهذا الأسلوب القصصيّ يسلك اللقيمي طريقًا يُسهّل فيه على نفسه إقناع القرّاء بشخصيّة بطل مقامته التي أبدعها، إذ ينفخ فيه روحًا من روحه، ومن روح الواقع وعامّة الناس في الوقت نفسه، فيصبح غنيًّا بالدلالات النفسيّة والاجتماعيّة التي تجعله متشابهًا مع نظائره الأدباء الذين من حوله، فيتصرّف بأسلوب يعكس الواقع، مثل الحيرة والتفكّر في طريقة حلّ الأزمات الاقتصاديّة التي يواجهها، والاستماع إلى نصائح الأصدقاء. بالإضافة إلى هذه الروح العامّة التي يتّصف بها بطل مقامة اللقيمي، فإنّ الحكاية تسبغ على البطل بعض الصفات التي تجعله مختلفًا في شخصيّته عن بطل مقامات الحريريّ والهمذانيّ، وأهمّها أنّه يستجدي أوّلاً، وإذ يُستجاب مطلبه يأخذ بمدح الأمير، وهو بذلك يتصرّف بعكس ما تحدّث عنه النقّاد وعُرف بمصطلح «التكسّب بالأدب والإبداع»، وهو ما أشار إليه ابن رشيق في كتابه العمدة، في «باب التكسّب بالشعر والأنفة منه». فابن رشيق يبيّن أنّ الشعراء كانوا يمدحون الحكّام لكي ينالوا العطاء مقابل هذا المدح،[24] فبطل مقامة اللقيمي يتصرّف بعكس ما أشار إليه ابن رشيق، راغبًا بهذا التصوير إظهار شخصيّة جديدة لم تشتهر في الماضي، فالبطل يمدح الرجل الكريم أو الأمير، بعدما يُستجاب استجداؤه، وليس العكس. أي انّه لا يمدح أوّلاً، ثمّ ينتظر إغداق الممدوح عليه: «قَدْ ظَفَرْتَ بِالنُّجْحِ، فَأَطْلِقْ عِنَانَ يَرَاعِكَ فِي مَيْدَانِ المَدْحِ».[25] فالجملة توضّح ترتيب الأحداث؛ في البداية حصل البطل على مراده، ثم أخذ بمدح الأمير اعترافا بجميله.

يجدّد اللقيمي في مقامته، أيضًا، من خلال دور البطل، خلافًا لما عُرف عن بطل مقامات الحريريّ والهمذانيّ اللذين يصوّران خبرة البطل في الاحتيال وتنميق الألفاظ طمعا في كسب المال، إلى أن يكشف الراوي في النهاية حقيقته، فيترك المكان متوجّهًا إلى تجربة جديدة.[26] لذا، فإن بطل اللقيمي غير متنكّر، وإنّما هو شخص معروف للراوي، والراوي يؤازره في استغاثة الأمير، ويطلب منه أنْ يمدحه بعدما استجاب لمطلبه.

يمكن تأويل سعي اللقيمي في وصف تصرّفات بطل المقامة، بتوجّهه إلى الممدوح بعد تبدّل الأحوال الاقتصاديّة، بأنه يعبّر عمّا يحلم فيه ويتمنّى أنْ يكون واقعًا حقيقيًّا، منتقدًا، بشكل غير مباشر، فكرة انتشرت

21 الجبرتي 1998، ج1 ص 373، س 25.
22 الجبرتي 1998، ج1 ص 373، س 25.
23 الجبرتي 1998، ج1 ص 373، س 26-27.
24 الحسن بن رشيق، 1981، **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده**، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، (بيروت)، ج1، ص 80-86.
25 الجبرتي 1998، ج1 ص 376، س 15.
26 Pellat 1960, p. 108.

مُنذ القدم، وهي أنّ الأدب في خدمة الحاكم والغنيّ، محاولاً بشكل جادّ أنْ يبدّل الأمور نهائيًّا عمّا عُرفت عليه، ووسيلته إلى ذلك شخصيّة بطل المقامة، إذ كان الشاعر في الماضي يمدح الأمير أو الحاكم أوّلاً ثمّ يُكافَأ بعدها، أمّا في الظرف الجديد فهو يبدأ باستجابة الأمير الممدوح لمطلب الشاعر المستغيث أوّلاً، وبعدها يأتي المدح كنوع من المكافأة للأمير أو الحاكم على تحقيق هذا المطلب. بهذا التغيير يأخذ أدب المديح من الشعر والنثر دورًا جديدًا، ليصبح في خدمة الأخلاق الحميدة والأعمال الخيّرة الحسنة، لا كما كان في دوره القديم، حين كان الشاعر يلجأ إلى المدح كي ينال مكافأة مادّيّة، مسخّرا الأدب في خدمة الحاكم أو الغنيّ الذي كان، أحيانًا، لا يَفي بوعوده للشعراء المادحين، ممّا يؤدّي إلى هجائه بعد ذلك انتقامًا منه.[27] هذه الفكرة، في تغيير دوافع نظم الشعر أو كتابة النثر، الرامية إلى الإقلاع عن الشعر المنظوم لمجرد النفاق، عبر عنها أيضًا حسن العطار ،كما يبيّن الجبرتي، في اعتزاله نظم الشعر وكتابة النثر إلا بقدر الضرورة، وذلك تجنّبًا للنفاق؛ «وترك نظم الشعر والنثر إلا بقدر الضرورة»،[28] وشجّعه الجبرتي في موقفه هذا.

انطلاقًا من مواقف التخلّص من الشعر المنظوم بهدف النفاق، يكرّر اللقيمي في المقامة ادّعاءه قصَر الباع في المدح والشكر مقابل الكرم الرائع الذي ناله من الأمير؛ «لكنَّني أَعْتَرِفُ بقُصُورِ بَاعِي، وَأَتَحَقَّقُ تَقْصِيرَ لِسَانِ يَرَاعِي، عَنِ اسْتِيفَاءِ أَوْصَاف مَحَاسنه العَلِيَّة (...) وَقُصَارَى الأَمْرِ أَنَّ مادحَهُ مُقَصِّرٌ وَلَوْ أَطْرَى، فَالاعترَافُ بِالعَجْزِ عَنْ إدرَاكِ ذلكَ أَحَقُّ وَأَحْرَى (...) لَوْ أَنْظُمُ الزُّهْرَ النُّجُومَ قَلاَئِدا في مَدْحِه لَمْ أَقْضِ حَقَّ صِفَاتِه».[29]

فالقارئ للوهلة الأولى يقتنع أنّ البطل يستخدم هذه الكلمات للتعبير عن حقيقة إحساسه بالامتنان والعجز عن إيفاء الممدوح الكريم ذي الصفات السامية، حقّه من الشكر والعرفان بالجميل، بسبب ما يتمتّع به من أخلاق عالية لا يمكن وصفها بالكلمات. ولكن في بحثنا عن حقيقة واقع الممدوح، ممّا يحدّثنا عنه الجبرتي في دَرْج ترجمته لرضوان كتخدا الجلفي، يظهر عكس ما ادعاه الشاعر، إذ يصف الجبرتي تصرّفات رضوان كتخدا بالفسوق والخلاعة، وجَمْعه للشعراء كي يضحك منهم. لذا، يظهر ادّعاؤه قصر باعه في المدح والشكر ادّعاء غير صادق، يهدف منه اللقيمي ألاّ يبالغ في مدح مَنْ لا يستحقّ فعلاً المديح بصور مبالغ فيها. بهذا الموقف يشير اللقيمي إلى أمرين؛ الأوّل، وهو ما أشار إليه الجبرتي صراحة، أنّ فنّ المقامة يزدهر في مجتمع فقير، وتحت رعاية أمير يحبّ الفسق والخلاعة، إذ يقصده الشعراء والمدّاحون بالقصائد والمقامات ليكسبوا المال؛ «وقصدته الشعراء ومدحوه بالقصائد والمقامات والتواشيح وأعطاهم الجوائز».[30] والثاني أنّ لجوء الشاعر إلى رضوان كتخدا الجلفي ومدحه بهذه المقامة، سبقه توجّه الشاعر إلى غيره من الأمراء ومدحهم

27 من أبرز الشعراء الذين يشار إليهم كنموذج لمثل هذا التصرف الشاعر المتنبي الذي مدح سيف الدولة الحمداني وكافور الإخشيدي، ولكنهما لم يصدقا معه في وعدهما له، مما دفعه الى الانتقام بالهجاء لهما. عن ذلك، راجع: عبد الرحمن البرقوقي، 1986، **شرح ديوان المتنبي**، (بيروت)، ج 1-2، ص 31-56.

28 الجبرتي 1998، ج4 ص 375، س 8. قارن:

Moreh, S. 1997. "Shaʿir (From 1850 to the present day)". *EI²*. V. 9, p. 229.

29 الجبرتي 1998، ج1 ص 376-377.

30 الجبرتي 1998، ج1 ص 325، س 18-19.

بعد أن وعدوه بالمساعدة، لكنّهم لم يصدقوا في وعودهم، وعليه فهو هنا يأمل أنْ يصدق رضوان كتخدا في وعده وينجزه:

(البسيط)

طَالَتْ مُراجَعَتي فِي حُسْنِ مَخْلَصِها بِمَنْ لَهُمْ بِحُلَى التَّدْبِيجِ تَعْلِيلُ
كُلٌّ غَدَا بِبُلُوغِ القَصْدِ يَمْطُلُنِي «وَمَا مَوَاعِيدُها إلاَّ الأَبَاطِيلُ»
وَصِدْقُ وَعْدِكَ بِالإِسْعافِ مُنْجِزُهُ لَهُ بِفَضْلِكَ تَحْقيقٌ وَتَعْجيلُ[31]

فهذه الأبيات التي تعدّ من باب «استنجاز الوعد» من الممدوح في المجتمع العربي، تعكس موقفًا واقعيًّا آخر يعبّر عنه اللقيمي في توجّهه إلى الأمير، إذ يجرؤ اللقيمي على التصريح أنّه سبق أن تعامل مع غيره من الأمراء أو ذوي الجاه والسلطان (بِمَنْ لَهُمْ بِحُلَى التَّدْبِيجِ)، وتوجّه إليهم طالبًا منهم المساعدة، وقد وعدوه بذلك (طَالَتْ مُرَاجَعَتِي فِي حُسْنِ مَخْلَصِها)، لكنّهم لم ينجزوا وعودهم (كُلٌّ غَدَا بِبُلُوغِ القَصْدِ يَمْطُلُنِي). فهو يذكرهم أمامه لأنّهم غير صادقين، ويأمل أنْ يكون رضوان كتخدا مختلفًا عنهم وينجز وعده مشيرًا، بشكل غير مباشر، أنّه إذا لم يصدق معه، فسوف يذكره في مجلس آخر، مبيّنا أنّ مواعيده باطلة غير صادقة، شأنه شأن غيره.

تتميّز شخصيّة بطل المقامة، أيضًا، بازدواجيّة المواقف الإنسانيّة، فهو يستجدي ويستغيث بسبب فقره المادّيّ بعد الغنى، إلا أنه في نفس الوقت صاحب نفس عزيزة أبيّة لا ترغب في التذلل، «عَزَّ التَّوَسُّلُ».[32] إزاء مثل هذا التضارب بين العواطف والمبادئ، يكون إبداع الشاعر اللقيمي في طرح الازدواجيّة دون أنْ يمسّ بالبطل الذي يمثّل شخصيّته في المقامة. فالبطل يسعى إلى تحقيق مبتغاه في الحصول على المال بالتكسّب بالشعر ومقامات المديح بسبب أوضاعه التي تبدّلت، وهو مطلب يتّصل بواقع اللقيمي المعيشيّ ويكشف عن بؤسه بسبب عجزه المادّيّ، وفي نفس الوقت لا يحتمل أن تتلاشى شخصيّته من خلال مدح الأمير الذي يغدق عليه المال، وإن كان يستحقّ ذلك، كما أشرنا سابقًا. لذلك جاءت هذه المقامة نوعًا من ردّ المعروف الذي صنعه معه الأمير وهو حقّ له؛ «وَلَمَّا أَنْهَى القَلَمُ بَعْضَ حَقِّ خِدْمَتِهِ».[33] وممّا يعكس حضور اللقيمي في نصّ المقامة، متّخذًا من البطل قناعًا يختبئ من ورائه، ويعبّر على لسانه عمّا يجول في فكره، شارحًا أوضاعه الشخصيّة كما هي في الواقع، استخدامه لضمائر متعدّدة توحي بهذا الحضور. فهو مرّة يستخدم ضمير المتكلّمين، ومرّة ضمير المتكلّم، ومرّة ضمير المخاطب، ومثال ذلك: «فَبَيْنَمَا نَحْنُ عَلَى هذه الحَالَةِ التي وُصِفَتْ، وَمَشارِعُ مَوارِدِنَا الحَالِيَةُ رَاقَتْ وَصَفَتْ، إِذْ نَظَرَ الدَّهْرُ إليَّ نِظْرَةَ عَابِثٍ (...) فَبَيْنَمَا أَنَا حَائِرٌ (...) كَمَا قَالَ الشَّاعِرُ بِالإِنْشَادِ يَتَغَنَّى (...)

31 الجبرتي 1998، ج1 ص 375. شطر البيت: «وَمَا مَوَاعِيدُهَا إلاَّ الأَبَاطِيلُ» تلميح لبيت كعب بن زهير بن أبي سلمى في قصيدته «بانت سعاد» أو «البردة». والتلميح: هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة أو كلمات من آية أو بيت شعر. عن ذلك، راجع: الحلي 1992، ص 328-330. عن البيت راجع: أبو سعيد السكري، 1989، **ديوان كعب بن زهير**، (شرح ودراسة: مفيد قميحة)، (الرياض)، ص 110.

32 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 16.

33 الجبرتي 1998، ج1 ص 377، س 15.

فَقُلْتُ: بَادِرْ إِلَى الأُنْسِ وَاسْتَجْلِ المَحَاسِنَ (...) وَتَوَدُّ لَوْ كُنْتَ لَهُ مِنْ جُمْلَةِ العَبِيدِ».[34] ويعكس استخدام هذه الضمائر هدف الكاتب أنْ يجعل النصّ متواصلاً مع السامع أو القارئ، مبيّنًا أنّه يسرد حكايته ويشرح مشاكله بشكل مباشر دون وساطة.

في مقامات الهمذانيّ والحريريّ يخرج أبطالها إلى المغامرات بهدف التكسّب مستخدمين الحيلة أو الكُدية، ووسيلتهم في ذلك قدرتهم اللغويّة والأدبيّة، بينما نجد بطل مقامة اللقيمي لا يلجأ إلى جمهور العامّة المتحلّقين حوله في الأسواق والطرق للكدية بهدف التكسّب، وإنّما يتّخذ من الواقع المعيشيّ الحاصل بسبب تقلّبات الدهر وحالة الفقر العامّة– كما يصفها الجبرتي في عديد من المواقع في كتابه[35]– يتّخذها وسيلة كي يقنع الأمير بالعطف عليه. يعتبر هذا الاتجاه تغييرًا ملحوظًا في هذه المقامة، فاللقيمي لم يلجأ إلى الحبكة المصطنعة المبتكرة المستمدّة من الخيال، كما هو في مقامات الحريريّ والهمذانيّ، بل استوحى فكرة حبكته من أرض الواقع واتّخذ المقامة وسيلة يوضح بواسطتها حالته للأمير، الذي قد يكون متجاهلاً وغير مكترث لحالة معيشة بعض الفئات من مجتمعه، معبّرًا من خلالها عن شكواه من ظلم الدهر وقسوته. فهذه الشكوى ليست فرديّة، بل هي عامّة لأنّها تعكس حالة كثير من أفراد مجتمعه الذين يذكرهم؛ «فَبَيْنَمَا نَحْنُ عَلَى هذهِ الحَالَةِ».[36] من هنا نجد أنّ اللقيمي يجدّد في اتّخاذ أفكار إبداعه الأدبيّ من الواقع الاجتماعيّ الذي يعيشه، مؤكّدًا أنّ توجّهه للأمير وحديثه عن حاجته للمال، هي حقيقة واقعيّة وليست خدعة، إذ إنّ سبب تبدّل ظروفه أقوى منه: «إِذْ نَظَرَ الدَّهْرُ إليَّ نِظْرَةَ عابِثٍ، وَرَماني مِنْ كِنَانَتِه بِأَعْظَم حادِثٍ».[37] وممّا يدعم الاعتقاد أنّ توجّه البطل إلى الأمير وطلب المساعدة المادّيّة منه، هي حقيقة واقعيّة، وليست حيلة من إبداع خياله، ما يورده الجبرتي من أبيات شعريّة مقتبسة منفصلة عن نصّ المقامة، يتوجّه بها اللقيمي إلى الأمير رضوان كتخدا ثانية، مُستنجِزًا بها وعد الأمير الذي ذكره في المقامة.[38]

ج) اللغة والمبنى في المقامة

افتتح اللقيمي نصّ المقامة النثريّ بالشعر، خلافا لما ساد في مقامات الحريريّ والهمذانيّ، اللذين افتتحا مقاماتهما بالنثر، ولكن اللغة التي استخدمها في الشعر والنثر مختلفة. فالنثر استخدم فيه تراكيب لغويّة قديمة، مثل؛ عاجت، أتواق، وأقتطف نور، أستجلي، حماتها، الخافِقَيْن، حادي الجوى، هجرتُ الكرى، وغيرها من المفردات الكلاسيكيّة، بينما استخدم في الشعر لغة بسيطة التراكيب والمفردات، بعيدة عن الكلاسيكيّة

34 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، 371، 374.

35 يصف الجبرتي إحدى هذه الحالات التي تعكس شدة الفقر، فيقول:

«اجتمع الفقراء والشحاذون رجالا ونساء وصبيانا وطلعوا إلى القلعة ووقفوا بحوش الديوان وصاحوا من الجوع فلم يجبهم أحد (...) وحضرت أهالي القرى والأرياف، حتّى امتلأت منهم الأزقة واشتد الكرب حتّى أكل الناس الجيف ومات الكثير من الجوع وخلت القرى من أهاليها، وخطف الفقراء الخبز من الأسواق ومن الأفران». (راجع الجبرتي 1998، ج1 ص 50). قارن:

Gran, Peter. 1979. *Islamic Roots of Capitalism: Egypt, 1760-1840.* Austin: University of Texas press. pp. 3 - 34.

36 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 10.

37 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 11.

38 عن الأبيات، انظر: الجبرتي 1998، ج1 ص 377.

القديمة تقريبًا. إذا قارنا هذا الأسلوب بأسلوب الهمذانيّ والحريريّ في مقاماتهما، نجد أنّ الأسلوبين يتشابهان في النثر، وذلك باستخدام التراكيب اللغويّة القديمة الغريبة، بينما يختلف اللقيمي عنهما في المفردات التي استخدمها في الشعر، جريًا مع ما شاع من أساليب في عصره، باستخدام ألفاظ سهلة بسيطة بعيدة عن التعقيد والغريب اللغويّ. أمّا من حيث الكمّ الشعريّ في مقامة اللقيمي، فهو أكبر بكثير منه في أيّة مقامة من مقامات الحريريّ أو الهمذانيّ. فقد تضمّنت مقامة اللقيمي مئة بيت من الشعر المتنوّع بين مقطوعات وقصائد طويلة، وهو كمّ لا نجده بهذا العدد في مقامة واحدة من مقامات الحريريّ أو الهمذانيّ.

وممّا يميّز مفردات المقامة، أيضًا، استخدام مفردات لغويّة تعكس الأوضاع النفسيّة المتغيّرة عند البطل على طول المقامة، فمرّة نراه مشتاقًا للديار المصريّة؛ «هَاجَتْ لي دَوَاعي الأَشْوَاق»،[39] ومرّة مسرورًا لتحقيق مبتغاه في الوصول إلى مصر؛ «وَأَسْعَدَتْني مَعَ الوِقَايَة خاتِمَةُ المَطَاف»،[40] وأخرى مضطربًا بسبب ما أصابه من الدهر؛ «فَتَكَدَّرَتْ عِنْدَ ذلكَ صَافيَاتُ المَشارِب»،[41] وفي غيرها متفكّرًا بحاله وكيف يمكن أنْ يخرج من مشكلته؛ «أَنَا حَائِرٌ فِي فَيَافِي الافتِكَار».[42] ويختم المقامة بالتعبير عن فرحه لتحقّق مبتغاه؛ «بُشْرَاكَ قَدْ ظَفَرْتَ بِالنُّجح».[43] وتشارك الطبيعة بطل المقامة في أحاسيسه المتغيّرة؛ فالشوق للوطن يجعله يصوّر الديار المصريّة، مبالغا، كأنّها قطعة من الجنّة المليئة بالمناظر الطبيعيّة الجميلة؛ «ذَاتُ رِيَاض بَهجَة وَمَاءٍ غَيْر آسِن».[44] وعندما يشعر بالضيق النفسيّ يجد في الطبيعة مرآة تترجم نفسيّته المرهقة؛ «نَضَبَتْ بِه حِيَاضُ مَعَاشِي، وَذَبُلَتْ مِنْهُ رِيَاضُ انتِعَاشِي».[45]

ويوظّف اللقيمي في المقامة أيضًا مفردات تعكس جمال الطبيعة المحيطة بمجلس الأمير، فيصوّر البطل قد سُلب عقله لشدّة جمالها ورونقها، إذ تركت في نفسه أثرًا جميلاً لم يشعر به مسبقًا. وهذا الوصف، رغم أنّه خيالي، إلاّ أنّه لا يحمل في طياته المبالغة لدرجة الغلوّ، إنّما يدرك القارئ من خلاله أنّه إحساس مميّز، وليس غريبًا. إحساس يُكسب الموقف الطابع الوجدانيّ، الذي يظهر بوضوح في استخدام البطل لحواسّه في وصفه جمال طبيعة المجلس. من هذه الحواسّ العين (أَرْمُقُ) والشمّ (شَمَمْتُ)، والفكر (قَوَّمْتُ) والتأمّل (تَأَمَّلْتُ)، وجميعها ترتبط بشخصيّة البطل مباشرة، والدليل هو «ضمير المتكلم» الذي أسندت إليه الأفعال الماضية والمضارعة.

أمّا عن مبنى المقامة فهو قصصيّ تقليديّ يتكوّن من ثلاثة عناصر؛ بداية ووسط ونهاية. فالمقامة تدور منذ البداية ضمن خطّة مرسومة، يسير بحسبها البطل، وتخدم الفكرة التي أراد اللقيمي التعبير عنها، وهي الاستجداء من الأمير الذي يرافقه للترفيه عنه، ويقوم بعرضها في شكل «عقدة قصصيّة» تحرّك الأحداث نحو التطوّر. يبدأ اللقيمي المقامة، مثلا، بوصف مشاعر البطل السعيدة الخالية من المشاكل، ثمّ ينتقل إلى وصف

39 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 21.
40 الجبرتي 1998، ج1 ص 368، س 9-10.
41 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 14-15.
42 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 19.
43 الجبرتي 1998، ج1 ص 376، س 15.
44 الجبرتي 1998، ج1 ص 368، س 10-11.
45 الجبرتي 1998، ج1 ص 368، س 11-12.

تبدّل الأحوال المادّيّة عند البطل لتصل إلى درجة استحالة العيش فيها، وتعتبر هذه النقطة العقدة القصصيّة أو القمة، إذ رتّب الأحداث من البداية تمهيدًا لها، ليصوّر بعدها الخطوات التي قام بها كي يصل في النهاية إلى حلّ يرضيه، وهو الحصول على عطف الأمير، وإغداقه الأموال عليه، وعودة السعادة إليه. هذا المبنى الهرميّ قسّمه اللقيمي إلى أربع عشرة مرحلة تظهر للقارئ على النحو التالي:

رقم المرحلة	اسم المرحلة	اقتباس من المقامة
1.	مدح المقامة والأمير	نسجت بمنوال البديع مقامة
2.	الاستهلال	بسم الله الرحمن الرحيم
3.	الشوق	هاجت لي دواعي الأشواق
4.	السفر	فامتطيت طرف العزم
5.	وصف المكان	فجعلت أطوف بخلال المسالك والشوارع
6.	التوطن	ولما حللت بواديها المشرق الباهر
7.	تبدل الظروف	إذ نظر الدهر إليّ نظرة عابث
8.	اقتراح الحلّ	إذ هتف بي هاتف
9.	وصف الأمير	من هذا الأمير الحائز لهذه الأوصاف
10.	الحوار الداخلي	فقلت: أقسم بمن خصه بهذه الأوصاف
11.	السفر ووصف المجلس	ثم أطلقت في الحال عنان المسير
12.	مقابلة الأمير وعرض المشكلة	وعند مواجهتي ذلك الجناب العالي
13.	الوعد بالمساعدة	وقال: أبشر بنجح القصد
14.	النهاية ومدح الأمير	ولما انتهى (...) فأطلق عنان يراعك في ميدان المدح

يعكس هذا التقسيم المبنى الدائريّ في المقامة، ولا نقصد بالمبنى الدائري ما نجده في الشعر الحديث في عصرنا الحاضر، وإنّما المقصود هو التشابه بين نقطة البداية ونقطة النهاية، إذ يبدأ الشاعر بمدح المقامة والأمير ويختمها أيضا بمدح الأمير، وقد صادفنا مثل هذا المبنى الدائريّ أيضًا في بعض القصائد الشعريّة التي اقتبسها الجبرتي في كتابه.

د) المشابهة بين شخصيّة الممدوح والسيّد المسيح

يظهر تجديد اللقيمي في أساليب المدح في إبداعه لفكرة أسلوب توجّه البطل إلى الممدوح مصوّرًا إيّاه وكأنّه الشخص «المُخَلِّص». فهل يُقصد بمصطلح «المخلِّص» ما يتّصل بمفهوم شخصيّة «السيّد المسيح»؟ الإجابة، نعم! وهنا يجدر السؤال ثانية؛ هل هذا الاستخدام هو عن وعي، وبتأثير الدين المسيحي أو الصلة بالأقباط؟ فالمقامة تحوي في حكاياتها بشكل إجماليّ إشارات تقبل التأويل والمشابهة بين مضمونها وحبكتها السرديّة، وبين إحدى الحكايات التي تُسرد عن السيّد المسيح مع «قائد المئة». وتنعكس هذه المشابهة في أسلوب توجّه البطل

إلى الممدوح الذي يشبه أسلوب توجّه الفقراء والمحتاجين إلى السيّد المسيح.[46] فالكاتب ينسج حكاية المقامة حول فكرة جوهريّة هي طلب المساعدة ممّن هو قادر على مساعدته دون أيّ شكّ لديه في ذلك. لذلك يتوجّه إليه بعد أنْ شعر بالضياع وفقدان الوسيلة في الخروج من محنته بنفسه وانعدام الخلاص: «عَزَّ الخَلاَصُ»،[47] «وَعَزَّ التَّوَسُّلُ لِلتَّوَصُّلِ بِحُسْنِ الخَلاَصِ».[48] وهي ذات الملامح التي يتّسم بها السيّد المسيح في الإنجيل، بتصويره على أنّه الشخص المساعد والمخلّص للفقراء والمحتاجين الذين يتوجّهون إليه كي يخلّصهم من محنهم التي يواجهونها، وهم على ثقة أنّه قادر على ذلك دون أيّ شكّ؛ ﴿تَعَالُوا إِلَيَّ يَا جَمِيعَ المُتْعَبِينَ وَالرَّازِحِينَ تَحْتَ أَثْقَالِكُم وَأَنَا أُرِيحُكُمْ﴾.[49] وحبكة المقامة -كما أشرنا- لا تحوي عنصر الاحتيال من جهة البطل، بل الجدّيّة في سعيه إلى البحث عن مخرج من المشكلة التي يواجهها. فالبطل لا يذكر المال ولا يستجديه، بل يتوجّه إلى الممدوح بعدما تبدّلت أحواله المعيشيّة وأصبحت لا تُطاق، فاندفع يبحث عمّن يخلّصه من هذه الحالة، وهي ذات الصورة التي تنعكس من الحكايات الواردة في الإنجيل، حيث يتوجّه بسطاء وضعفاء الناس إلى السيّد المسيح كي يخلّصهم من المشاكل التي يعيشونها، دون أن يطلبوا المال منه. ويتحقّق مبتغى البطل عند التقائه بالممدوح، إذ يخفّف هذا عنه كربه، ويبشّره بالمساعدة لتخليصه من مصيبته، حين يلحظه بعين العطف ويمدّ له يد المساعدة.[50]

الشاعر هنا أيضا متأكّد من تحقق مبتغاه، لثقته بصدق وعد الممدوح، فهو شخص لا يخذل من يستغيث به، ولذا فإنّه لن يبحث عن غيره؛ «وَمَا لِي عَنْكَ تَحْوِيلُ»،[51] «فَأَنْتَ أَعْظَمُ مَنْ تُرْجَى إِغاثَتُهُ».[52] لم يذكر الشاعر المال، ولم يصرّح برغبته في الحصول عليه فورًا، بل اكتفى بكلمة يقولها الممدوح من عنده فيها بُشرى المساعدة والخلاص من حالة العذاب التي يعيشها؛ «وَقُلْ كَرَمًا بِنَا وَصَلْتَ وَمَا تَرْجُوهُ مَبْذُولُ».[53] فاستخدام اللقيمي لفعل الأمر «قُلْ» في المقامة، يمكّننا من إيجاد تشابه لفظي آخر – وهو ما يعرف بالتناصّ اليوم- بين توجّه البطل إلى الممدوح في المقامة، وتوجّه «قائد المئة» إلى السيّد المسيح. فهذه الكلمة — بصيغتها البلاغية الطلبيّة- قد وردت في القصّة عندما شكا «قائد المئة» حالة عبده الذي يحبّه للمسيح، طالبًا منه المساعدة في تخليصه من محنته، مؤمنًا أنّ «القول» من السيّد المسيح ولو بكلمة واحدة، سيحقّق مبتغاه في شفاء عبده؛ ﴿لكِنْ قُلْ كَلِمَةً فَقَطْ فَيَبْرَأَ غُلاَمِي﴾.[54] فالتشابه بين بطل المقامة و«قائد المئة» يظهر في يقينهما بتحقّق الهدف في الخروج من المحنة التي يعيشانها باستخدام «قوّة الكلمة» التي عبر عنها كلاهما بلفظة «قُلْ».

46 من الجدير التنويه إليه في هذه النقطة، أن الجبرتي قد ذكر في كتابه **تاريخ مدة الفرنسيس بمصر**، بعض الملاحظات عن الدين المسيحي، مما يبرهن على معرفته وهو كشيخ أزهري مسلم بأسس الدين المسيحي، التي تعلّمها خلال المناقشات حول الآيات التي وردت في القرآن الكريم، وتتحدث عن السيد المسيح، مثال على ذلك الآيات: 87، 136، 253 من سورة **البقرة**. أو الآيات: 45، 52، 55، 59، 84 من سورة **آل عمران**.

47 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 18.

48 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 16-17.

49 إنجيل متّى، الإصحاح الحادي عشر، آية رقم (٢٨).

50 الجبرتي 1998، ج1 ص 375.

51 الجبرتي 1998، ج1 ص 374، س 19.

52 الجبرتي 1998، ج1 ص 375، س 11.

53 الجبرتي 1998، ج1 ص 375، س 15.

54 إنجيل متّى، الإصحاح الثامن، آية رقم (8).

نستطيع أنْ نشير إلى تشابه آخر بين الشخصيّتين – السيّد المسيح والممدوح– في تصرّف كلّ منهما مع المستنجد، إذ كان ردّ فعل الممدوح على طلب بطل المقامة، تبشيره بالاستجابة لطلبه؛ «وَقَالَ: أَبْشِرْ بِنُجْحِ القَصْدِ وَالإِسْعَاد، فَتَظْفَرَ إِنْ شَاءَ اللّٰهُ تَعَالَى بِحُصُولِ المُرَاد».[55] وهذا ما يظهر أيضًا في جواب السيّد المسيح «لقائد المئة»: ﴿ثُمَّ قَالَ يَسُوعُ لِقَائِدِ المِئَةِ: اذْهَبْ وَكَمَا آمَنْتَ لِيَكُنْ لَكَ﴾[56]. وممّا تجدر الإشارة إليه، أنّ هذا التشابه بين الحكايتين لا يُمكّننا من الجزم فيما إذا كان التشابه صدفة أو مقصودًا، لأنّنا لا ندري إذا كان للإنجيل تأثير فعلا على هؤلاء الشعراء مباشرة، أو عن طريق الحوار مع الأقباط في مصر!

إنّ تعامل الكاتب مع شخصيّة الممدوح على أنّه «المُخَلِّص» لا يظهر في المشابهتين السابقتين فقط، بل ورد في المقامة كثير من الصفات التي يصوّر فيها اللقيمي الممدوحَ على أنّه صاحب قدرات لا تتوفّر في أيّ شخص آخر، وغالبيتها تحمل في مدلولها بعض التقديس. فالبطل يصف الممدوح بأنّه: «المُنجِد، المُغيث، النصير، المُسعد، عزيز الجار، حامي الذمار، طيبة الوفد، قُدْس المنتمى، طور سينا المحتمى، ذي المجد السامي، مدينة الآمال، الأمين، الذي أوصافه كمُلت، حصن المعالي، فَاقَ الوَرى في العُلا، وصفه ليس يدركه مجيد، خُلقتَ كما أرادتكَ المعالي، أعظم مَنْ ترجى إغاثته». إلى غيرها من الصفات التي يذكرها الكاتب، وتؤكّد جميعها رؤية بطل المقامة للممدوح كأنّما هو مركز الوجود والزمان؛ «كَعْبَةِ القَصْدِ وَرُكْنِ اليُمْنِ وَالنَّجَا»،[57] فهو أصل كلّ شيء وهو ليس شبيهًا بأحد من قَبْله، بل هو صاحب مكانة مميّزة؛ «مَقَامُهُ عَلَى الفَرْقَد»،[58] يترك أثره على البيئة المحيطة به (هِمَّةٌ تَعْلُو عَلَى كُلِّ هِمَّةٍ)،[59] وهو يُؤثّر ولا يَتأثّر (أَجَلُّ مِنَ الدَّهْرِ).[60] وجميع هذه الأوصاف أو دلالاتها وردت في الكتاب المقدس، بشكل أو بآخر، منسوبة إلى السيّد المسيح. مع ذلك، يمكن أيضا تعليل ورودها في المقامة، بأن اللقيمي استوحى بعضها، ربّما، ممّا توحيه بعض أسماء الله الحسنى في دلالاتها المعنويّة.[61] بالإضافة إلى النعوت المبتكرة التي يستخدمها اللقيمي في وصف الممدوح، فهو يستخدم أيضا بعض الصفات البدويّة التقليديّة للمديح، كالمروءة والكرم والشجاعة وحماية الديار، وهي صفات شاع استعمالها في أدب العصر العباسيّ وما قبل ذلك.

هـ) العلاقة بين الممدوح والراوي

يقوم الممدوح في المقامة بدور غير فعّال في تطوّر الأحداث، إذ يظهر قليل الكلام، يراقب الأمور دون أنْ يعقّب عليها، ويتحدّث، عند الضرورة فقط، ببعض الجمل القصيرة. يظهر هذا الدور جليّا في المقامة، إذ لا يتكلّم الممدوح إلاّ مرّتين، الأولى عند ترحيبه ببطل المقامة عند حضوره إلى مجلسه: «فَتَهَلَّلَ، وَقَالَ مُرَحِّبًا: أَهْلاً

55 الجبرتي 1998، ج1 ص 375، س 23-24.
56 إنجيل متّى، الإصحاح الثامن، آية رقم (13).
57 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 23-24.
58 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 26.
59 الجبرتي 1998، ج1 ص 370، س 3.
60 الجبرتي 1998، ج1 ص 370، س 3.
61 نماذج لأسماء الله الحسنى التي توحي في دلالتها بعض الصفات أو المعاني التي استوحاها اللقيمي ليمدح بها الأمير رضوان كتخدا، وقد جعلت أسماء الله الحسنى بخط بارز، أما صفات الممدوح بالخط العادي: **المجيب**– المنجد؛ **القادر** – المغيث؛ **الهادي** – المسعد؛ **العظيم** – وصفه ليس يدركه مجيد.

وَسَهْلاً».[62] والثانية عندما وعد البطل بالاستجابة إلى طلبه: «وَقَالَ: أَبْشِرْ بِنُجْحِ القَصْدِ وَالإِسعَادِ».[63]

أمّا الراوي، فاسمه «البديع بشير بن سعيد». «فالبديع» من أسماء الله الحسنى، «وبشير بن سعيد» يعني التفاؤل والبشارة في طريق السعادة، والواضح أنّ اسمه يعكس دوره الايجابيّ الفعّال، في تغيير ظروف البطل من السلب إلى الإيجاب في سعيه كي يلتقي بالأمير. ويتمثّل دوره، أيضًا، في حكاية المقامة، في مشاهدة كلّ ما حصل مع البطل، وحضوره في جميعها إلى جانب البطل، ابتداء من لحظة إسداء النصيحة بالتوجّه إلى الأمير، حتى النهاية في تنبيهه إلى ضرورة مدح الأمير على كرمه: «وَلَمَّا انتَهَى حَدِيثُ الرَّبِيعِ بْنِ رَشِيدٍ، قَالَ لَهُ صَاحِبُ البَدِيعِ بَشِيرِ بْنِ سَعِيدٍ: بُشْرَاكَ بُشْرَاكَ قَدْ ظَفَرْتَ بِالنُّجْحِ».[64] الملاحظة الهامّة في هذا الخصوص أنّ الراوي يتقمّص شخصيّة الصديق المخلص الوفي الأمين صاحب الرأي السديد، خاصّة في توجيه الأصدقاء وإرشادهم في كيفيّة التخلّص من المتاعب. وهي صورة مغايرة لما عبّر عنه البدري الحجازي في أشعاره التي اقتبسها الجبرتي في كتابه، واشتملت على دعوة صريحة منه إلى التخلّي عن الأقارب والجيران والأصدقاء، والابتعاد عنهم قدر الإمكان، وذلك حفاظًا على نفسه من أيّ شرّ قد يناله منهم.[65] أمّا اسم البطل فهو «الربيع بن رشيد»، ويعكس هذا الاسم حالة الخير والسعادة التي وصل إليها بعدما أرشده صديقه إلى الطريق الصحيحة التي غيّرت حياته نهائيًّا، «والرشيد» اسم من أسماء الله الحسنى، ويقصد اللقيمي من منحه هذا الاسم التبرّك، خاصّة أنّ اسمه يرتبط بالرفعة الإلهيّة، ويشير من خلال الاسم «رشيد» إلى أنّه شخص متميّز بعقله المتزن والرشيد في حديثه؛ «فَقَدْ حَكَى البَدِيعُ بَشِيرُ بْنُ سَعِيدٍ، قَالَ: حَدَّثَنِي الرَّبِيعُ بْنُ رَشِيدٍ».[66] ومن هنا يظهر تعمّد اللقيمي اختيار هذه الأسماء لأنّها تحوي تفاؤلاً وقداسة معًا، وهذا من باب التبرّك والتفاؤل بالأسماء.

ج) ظواهر أسلوبيّة بين التقليد والتجديد

١) السجع

احتوت مقامات اللقيمي على سمات أسلوبيّة انتشرت في فنّ المقامات عامّة، ومن أبرز هذه السمات التقليديّة التي اتبعها اللقيمي كان السجع، وهو اتّفاق كلمتين أو أكثر في جمل متتالية بالحرف الأخير.[67] وتعتبر هذه أكثر التقنيات الأسلوبيّة شيوعًا في مقامة المدامة الأرجوانيّة، لكنها لم تكن الطابع العامّ لجميع مقاماته، بل كانت هنالك بعض الاختلافات بين مقاماته في اتباع هذا الأسلوب. فقد اتبع في المدامة الأرجوانيّة أسلوب استخدام السجعة المزدوجة عامّة، مع بعض التجديدات، إذ نجد أحيانا ثلاث جمل متتالية تجمع بينها سجعة

62 الجبرتي 1998، ج1 ص 374، س 15-16.
63 الجبرتي 1998، ج1 ص 375، س 23-24.
64 الجبرتي 1998، ج1 ص 376، س 14-15.
65 الجبرتي 1998، ج1 ص 141.
66 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 20-21.
67 مثال ذلك: « فَبَيْنَمَا أَنَا حائرٌ في فَيافي **الافتكار**، تَائِهٌ في مَتاهَةِ الحيرة الشَّاسِعَةِ **القِفَار**. (الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 19).

واحدة،[68] وأحيانا أربع جمل،[69] بل هناك فقرة واحدة في المقامة اشتملت على إحدى عشرة جملة، عشر جمل منها في سجعة واحدة، وجملة واحدة مخالفة، وجاءت هذه الجملة في وسط الفقرة لتقسمها إلى قسمين متساويين، فكانت تركيبة الفقرة على النحو التالي:

– أ – أ – أ – أ – أ – ب – أ – أ – أ – أ – أ [70]

يعتبر هذا الأسلوب تجديدا للقيمي عمّا انتشر في مقامات الحريريّ والهمذانيّ، ففي مقارنة هذه الفقرة «بالمقامة الصيمرية» للهمذانيّ، نجد تشابهًا باستخدام فقرة مكوّنة من إحدى عشرة جملة متتالية بسجعة واحدة،[71] بينما جعل اللقيمي الجملة الوسطى (أي الجملة السادسة على التوالي) ذات سجعة مختلفة ثمّ يعود بعد ذلك إلى السجعة الأولى. وهذا التشابه بين المقامتين في عدد الجمل بفقرة واحدة، يرتبط بما أشار إليه اللقيمي في بداية مقامته، أنّه نسج مقامته على منوال مقامات بديع الزمان الهمذانيّ، لكنّه يجدّد في كسر المنهج الذي وجده في مقامات الهمذانيّ، إذ جعل الجملة الوسطى ذات سجعة مختلفة عن السجعات السابقة واللاحقة لها.

هذا ونرى أنّ اللقيمي استخدم أسلوب توافق السجعة في أكثر من حرف وصل عددها، أحيانًا، إلى خمسة حروف وهو ما يسمّى مجازا «بلزوم ما لا يلزم»، كما يظهر في قوله: «وَأَقْتَبِسَ نُورَ مِصْبَاحِ الطَّرْفِ مِنْ ظُرَفَائِهَا، وَأَقْتَطِفَ نُورَ أَدْوَاحِ الظَّرْفِ مِنْ لُطَفَائِهَا».[72] أو مثلاً، كما في قوله: «وَلَمَّا حَلَلْتُ بِوَادِيهَا الْمُشْرِقِ الْبَاهِرِ، وَنَزَلْتُ بِنَادِيهَا الْمُورِقِ الزَّاهِرِ».[73] أو كما في قوله: «نَضَبَتْ بِهِ حِيَاضُ مَعَاشِي، وَذَبُلَتْ مِنْهُ رِيَاضُ انتِعَاشِي».[74] إلاّ أنّ الكاتب لا يُفرط في استخدام هذا الأسلوب، ممّا يعكس أنّ الأدباء قد اتّبعوا في إبداعاتهم الأدبيّة ما كان متعارفًا عليه في كثير من النصوص الأدبيّة التي ظهرت في العصر العباسيّ، وعملوا على تقليدها بشكل لا

68 مثال ذلك: تَنْفَحُ كَمَائِمُها بعرْفِ الْكِبَا والطّيب، وَتَصْدَحُ حَمَائِمُها بوَصْفِ الرُّبا والحبيب، فَأَغْصَانُها بلَطِيفِ الصّبَا تَتَثَنَّى والعَنْدَليب.(الجبرتي 1998، ج1 ص 371، س 23-24).

69 مثال على ذلك: تُشيرُ إلى عُيُونِ ابْنِ الجهْم جُفُونُها، وَتُثِيرُ حَرْبَ البسوس مَعَ السِّلْم عُيُونُها، يُخجل أَعْطَافَ الأَغصانِ مَيْلُ قُدُودِها، وَيَفْضَحُ شَقائِقَ النعمانِ صَبْغَةُ خُدُودِها. (الجبرتي 1998، ج1 ص 372، س 13-15).

70 تمّ الاستناد في الرسم أعلاه على الفقرة التالية من المقامة التي جعلنا كل جملة منها في سطر منفرد لتسهيل عرض الفكرة:

حَمْدًا لِمَنْ أَنْهَجَ مَنَاهِجَ مَبَاهِجِ الإسعاد
وسَلَكَ بِنَا سُبُلَ مَعارِجِ مَدارِجِ الإرشاد
والصلاةُ والسلامُ عَلى صَفْوَتِه مِنَ العباد
سَيِّدِنَا وَمَوْلانَا محمَّد، مَلْجإ الخَلائق يَومَ المَعاد
القائل وَقَولُهُ الحقُّ يَهْدِي إلى طَرِيقِ الرَّشاد
[الجملة الوسطى ذات السجعة المختلفة] أُطْلُبُوا الحَوائِجَ عِنْدَ حِسانِ الوُجُوه
فَيَا نِعْمَ مَا أَنْعَمَ بِه وَأَفَادَ
وَعَلى آله وَأَصحَابِه السادَة الأَمجاد
وَالتابِعِينَ لَهُمْ وَالسالكينَ مَسالكَ السدَاد
مَا لَبَّى الكَرِيمُ دَعوَةَ الوُفُود والقصاد
وَأَتحَفَهُمْ بِبُلُوغِ المُنَى وَحُصُولِ المُرَاد

71 بديع الزمان الهمذانيّ، 2003، مقامات بديع الزمان الهمذانيّ، (قدم لها وشرح غوامضها: الشيخ محمد عبده)، (بيروت)، ص 241-242.

72 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 24-25.

73 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 3.

74 الجبرتي 1998، ج1 ص 369، س 11-12.

يعكس التقليد الأعمى، أو المفرط في استخدام الأساليب البلاغيّة. أمّا بالنسبة للتركيبة الداخليّة في جمل السجعتين فإنّنا نلحظ نموذجين من الجمل؛ فمنها جمل تتساوى فيما بينها أو تكاد، وهو ما يُعرف بالترصيع، وفيه نجد جملتين متتاليتين تتوافقان في اللفظ والسجعة والإعراب،[75] فمثلاً:

وَبُسِطَتْ لي مِنَ الأُنْسِ وَالسُّرُورِ نَمارِقُ
وَنُصِبَتْ عَلَيَّ مِنَ الإِينَاسِ وَالحُبُورِ سُرادِقُ.[76]

أو مثلا:

وَأَقْتَبِسَ نُورَ مِصْباحِ الطَّرْفِ مِنْ ظُرَفائِهَا
وَأَقتَطِفَ نُورَ أَدْواحِ الظَّرْفِ مِنْ لُطَفائِهَا.[77]

نموذج آخر من جمل غير متساوية، لكنّها ذات سجعة داخليّة، وهذه السجعة تجعل الجملة الواحدة مقسومة إلى جزأين غير متساويين، لكنّها تتشابه في التقسيم والسجعة بالجملة التي تليها، فمثلاً:

وَأَسْتَمِدَّ مِنْ حُمَاتِهَا السَّادَةِ / أَسْرارَ العِنايَةِ
وَأَستَرشِدَ بِسَراتِهَا القادَةِ / أَنوارَ الْهِدايَةِ

وأُمَتِّعَ الطَّرْفَ بِغُرَرِ / دَوْلَتِها العَلِيَّةِ
وَأُشَنِّفَ السمعَ بِدُرَرِ / سِيرَتِها السَّنِيَّةِ

وَوَاصَلْتُ السُّرَى / بِالغَدْوِ وَالرَّواحِ
وَهَجَرْتُ الكَرَى / فِي العِشِيِّ وَالصَّباحِ

فَأَسْعَفَتْنِي مَعَ الرِّعَايَةِ / فَاتِحَةُ الأَلْطَافِ
وَأَسْعَدَتْنِي مَعَ الوِقَايَةِ / خَاتِمَةُ المَطَافِ

أمّا الناحية الإعرابيّة فنلحظ فيها، أحيانًا اختلاف في عنصر التوافق الإعرابي بين السجعتين كالتي انتشرت واشرنا لها أعلاه، لذلك يستخدم عندها التسكين للمحافظة على جمال السجعة، كما في قوله:

75 الحلي 1992، ص 190-191.
76 الجبرتي 1998، ج1 ص 369 س 4-5.
77 الجبرتي 1998، ج1 ص 367 س 24-25.

فنَشْرُ عَرْفِ عُلاَهَا قَدْ عَطَّرَ الآفاق
وَلِوَاءُ وَصْفِ حَلاَهَا فِي الخَافِقَيْنِ خَفَّاق

فَجَعَلْتُ أَطُوفُ بِخِلاَلِ المَسَالِكِ وَالشَّوارِع
وَأَرْمُقُ أَفْلاَكَ القُصُورِ التِي هِيَ لِلْبُدُورِ مَطالِع

فَقُيِّدْتُ عَنِ التصَرُّفِ فِي وَقْفِي المُطْلَق
وَأَصْبَحَ بَابُ الوُصُولِ إلَيْهِ دُونِي مُغْلَق

فَشَطَّرْتُها أَحْسَنَ تَشْطِير
وَها أَنا بِبَعْضِها مُشِير

٢) التضمين

يستخدم الكاتب نوعين من التضمينات في مقاماته؛ الآيات القرآنية والأمثال الشعبية، والمميّز في توظيفه لهذه الاقتباسات أنّها ليست كثيرة، وتأتي مندمجة في لغة المقامة التي ترد فيها، دون استخدام كلمات تنبّه القارئ لها، متّخذًا من ثقافة القارئ وسيلة كي يميّزها عن النصّ الأصليّ. فمثلاً في توظيف المثل الشعبيّ في المقامة، يأتي المثل في النصّ متمّمًا للسجعة في الجملة: «غِيَاضُها تُرَوِّحُ الأَرْوَاحَ القُدْسِيَّةَ، وَتُسِرُّ النُّفُوس. وَرِيَاضُها تَنْفَحُ الأَرْوَاحَ المِسْكِيَّةَ، **وَلاَ عِطْرَ بَعْدَ عَرُوس**».[78] ومثال آخر من المدامة الارجوانية لتوظيف آيات قرآنيّة جاءت متمّمة للسجعة في الجملة: «وَعَزَّ التَّوَسُّلُ لِلتَّوَصُّلِ بِحُسْنِ الخَلاَص، وَالقَضَاءُ يُنَادِي **وَلاَتَ حِينَ مَنَاص**»،[79] أو مثلا في استخدامه للآية القرآنيّة في نفس المقامة: «لاَ زَالَ مَلْحُوظًا بِعَيْنِ عِنَايَةِ حِمَايَةِ مَوْلاَهُ، مَحْفُوظًا بِوِقَايَةِ كِفايَةِ **فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللهُ**»،[80] أو في استخدامه للآية القرآنيّة في مقامة

78 الجبرتي 1998، ج1 ص 368 س 13-14. قائلة المثل هي أسماء بنت عبد الله العذرية. كان لها زوج من قومها يقال له عروس فمات وتزوج بها رجل اسمه نوفل بخيل ذميم بخلاف الأول. فلما رحل بها مرت على قبر عروس وجلست تبكي وترثيه وتعرّض بزوجها الجديد. فأمرها بالنهوض. فلما نهضت سقطت منها قارورة العطر. فقال لها نوفل: خذي عطرك. فقالت: «لا عطر بعد عروس». عن ذلك راجع: محمود إسماعيل صيني، وناصف مصطفى عبد العزيز، ومصطفى أحمد سليمان، 1992، **معجم الأمثال العربية**، بيروت: مكتبة لبنان، ص 143.

79 سورة (**ص**) آية رقم (3). ملاحظة: تمّ ضبط حركات الآية اقتباسا كما وردت في **تفسير الجلالين** للعلامة جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، والعلامة جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تقديم ومراجعة: مروان سوار. بيروت: دار المعرفة، دون الاهتمام لتوافقها مع الحركة في السجعة السابقة لها، أو الاهتمام في توافقها مع أساليب ضبط الحركات المتبعة. أمّا عن الموقع الذي وردت فيه الجملة المشتملة على الآية الكريمة، انظر: الجبرتي 1998، ج1 ص 369 س 16-17.

80 سورة **البقرة** آية (137). ملاحظة: تمّ ضبط حركات الآية اقتباسا كما وردت في **تفسير الجلالين** للعلامة جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، والعلامة جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تقديم ومراجعة: مروان سوار. بيروت: دار المعرفة، دون الاهتمام لتوافقها مع الحركة في السجعة السابقة لها، أو الاهتمام في توافقها مع أساليب ضبط الحركات المتبعة. أمّا عن الموقع الذي وردت فيه الجملة المشتملة على الآية الكريمة، انظر: الجبرتي 1998، ج1 ص 377 س 17-18.

سحّ سحب الأدب البديع :« فَهُوَ لَعَمْرِي مُفْرَدُ جَمْعٍ لِجَمِيعِ الفُنُون، فِيهِ تَنَافَسَتْ ذَوُو الحِجَى، وَفِي **ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُون**».[81]

بالإضافة إلى تضمين المقامة الآيات القرآنيّة والأمثال الشعبيّة، يضمّن اللقيمي في مقامته، أيضا، حكاية حدثت بين النبي محمد (ص) وابنة حاتم الطائي، وقد وردت الحكاية في السيرة النبويّة لابن هشام. اختار هذه الحكاية كي يضفي على المقامة بُعدًا دينيًّا واجتماعيًّا وتراثيًّا، يعكس من خلالها وجهة نظره الاجتماعيّة الذاتيّة، محاولاً، في الوقت نفسه خدمة العموم، فقوله: «أحببتُ أن أذكرَه»، يعكس الموقف الشخصيّ للشاعر الذي يظهر من استخدامه لضمير «تاء المتكلّم» في الفعل الماضي «أحببت»، وصيغة الفعل المضارع «أذكر» المسند إلى ضمير المتكلّم أيضًا. أمّا العموم فيظهر في استخدامه اللغويّ للكلمتين؛ «الحاثّ» و«اصطناع»، اللتين تحملان معاني أحداث عامّة غير مرتبطة بمكان أو زمان أو جهة معيّنة. ومن هنا، فإنّ هذا التوظيف اللغويّ الذي يحمل أبعادًا معنويّة، يرتكز في الأساس على الدمج بين ثلاثة عناصر؛ الماضي والحاضر والحدث. ويدعم اللقيمي هذه العناصر باستخدام حكاية النبيّ محمد مع ابنة حاتم الطائيّ. فاللقيمي يشبّه تصرّف الرسول في الزمن الماضي، بإكرامه ابنة حاتم الطائي وصديقتها إذ نكبهما الدهر وأصبحتا فقيرتين بعدما كانتا غنيّتين، يشبّهه بتصرّف رضوان كتخدا في الزمن الحاضر مع الشاعر بطل المقامة، وهو يذكر موقفه تجاهه ويمدحه عليه كي يشجّع غيره من ذوي الجاه والسلطان على إكرام عموم زملائه الأدباء في الحاضر والمستقبل.

٣) الحوار

يستخدم اللقيمي الحوار في المقامة بشكل واسع إلى جانب السرد، مستعينًا به لتطوير أحداث حكاية المقامة، ولكي يظهر تطوّر المقامة في شكل طبيعيّ يخلو من التصنّع والمفاجآت غير المتوقّعة. فالكاتب لا يفاجئنا في تطوّر أحداث المقامة، بل جعل تطوّرها منطقيًّا يتوقّعه القارئ. فمثلاً؛ الوضع الاقتصاديّ الصعب الذي مرّ به البطل في بداية المقامة، يجعلنا نتوقع أنّه سيبحث عن حلّ لمشكلته في التوجّه إلى شخص ما، وهكذا حصل. ويأخذ الحوار في المقامة، أيضًا، طابع النقاش بين المتحدّثين وبذلك يساهم في تطوير الأحداث، وخاصّة أنّ الحوار لا يتكوّن من سؤال وجواب في جمل قصيرة، بل هو حوار تتخلّله أسئلة واستفسارات تحتاج إلى إجابات طويلة تعكس موقف المتحدّث، وهو نقاش يسبغ على النصّ واقعيةً بعيدة عن الخيال، ويُشعر القارئ أنّ الكاتب يستمدّ أسلوب النقاش ممّا يدور من حوله في الواقع. فمثلاً: سؤال بطل المقامة: «فَقُلْتُ: مَنْ هذَا الأَمِيرُ الحَائِزُ لِهذِهِ الأَوْصَافِ؟ فَزِدْنِي مِنْ حَدِيثِكَ يَا سَعْدُ عَنْهُ بِلِسَانِ الإِنْصَافِ».[82] فالواضح أنّ السؤال يشمل في فحواه استفسارًا عن شخصيّة الأمير، وهو استفسار يحتاج إلى إجابة طويلة لاستيفائه، وهكذا يحصل، إذ تأتي

81 سورة **المطففين** آية رقم (26). ملاحظة: تمّ ضبط حركات الآية اقتباسا كما وردت في **تفسير الجلالين** للعلامة جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، والعلامة جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تقديم ومراجعة: مروان سوار. بيروت: دار المعرفة، ، دون الاهتمام لتوافقها مع حركة الجملة التي ترتبط في حرف السجع معها، أو الاهتمام في توافقها مع أساليب ضبط الحركات المتبعة. أمّا عن الموقع الذي وردت فيه الجملة المشتملة على الآية الكريمة، انظر: الجبرتي 1998، ج1 ص 390، س 2-3.

82 الجبرتي 1998، ج1 ص 370 س 4-5.

الإجابة طويلة مكوّنة من اثنتي عشرة جملة مسجوعة، وبيتين من الشعر. واستخدم الكاتب هذا الأسلوب الفنيّ كي يجعل نصّ المقامة طويلاً ومترابطًا ببعضه البعض ويظهر تطوّره بأنّه منطقيّ.[83]

ينقسم الحوار في المقامة إلى قسمين أساسيّين: الأوّل؛ بين الراوي «بشير بن سعيد» والبطل «الربيع بن رشيد». والثاني؛ حوار داخليّ يديره البطل بينه وبين نفسه وهو ما يعرف بمصطلح «المونولوج»، حيث يجعل البطل من تفكيره شخصيّة تتحدّث إليه وهو يردّ عليها. ويظهر المونولوج الداخليّ واضحًا في المقامة، وأشار إليه بقوله؛ «هاتف من سماء الانتباه»:

فَبَيْنَمَا أَنَا حَائِرٌ فِي فَيافِي الافتكارِ، (...) إِذْ هَتَفَ بِي هاتِفٌ
مِنْ سَمَاءِ الانتِبَاهِ، أَزَالَ مَا بِقَلْبِي مِنْ وَارِدَاتِ الوَهْمِ وَالاشتِباهِ،
وَقَالَ: أَيُّهَا السَّابِحُ فِي لُجَجِ أَحْزَانِه ...
فَقُلْتُ: مَنْ هذَا الأَمِيرُ الحَائِزُ لِهذِهِ الأَوْصَافِ ...
فَقَالَ: هُوَ فِي الكَرَمِ أَسْمَحُ مِنْ حَاتِمٍ ...
فَقُلْتُ: أُقْسِمُ بِمَنْ خَصَّهُ بِهذِهِ الأَوْصَافِ السَّنِيَّةِ ...
فَقَالَ: للّه دَرُّكَ مِنْ عَارِفٍ بِوَصْفِه السَّنِيِّ ...
فَقُلْتُ: أَحْسَنْتَ فِي لُطْفِ الإِشَارَةِ.[84]

من الملاحظات الهامّة في هذا الموضوع أنّ الحوار منتشر بشكل بارز في مقامات الحريريّ والهمذانيّ، واتباع اللقيمي لهذا الأسلوب في مقامته هو من باب التقليد لهما، لكنّنا لم نصادف خلال هذا الحوار نوعًا من المونولوج (الحوار الداخلي)، وهذا ما يشجع على اعتبار توظيف اللقيمي للمونولوج في مقامته تجديدا في فنّ المقامات في عصره، حيث يستخدمه الكاتب للتعبير عن التخبّطات النفسيّة التي يمرّ فيها البطل أثناء بحثه عن مخرج من أزمته الاقتصاديّة، وهذا المونولوج يمنح المقامة طابعًا شبيهًا بالطابع المسرحيّ، إذ يجعل الحدث حيًّا وكأنّه يقع أمام عيني السامع أو القارئ.

---

83 الجبرتي 1998، ج1 ص 370 س 5-13.
84 الجبرتي 1998، ج1 ص 369-370.

الخلاصة

إنّ هذه المقامة وغيرها من المقامات التي حفظها الجبرتي في كتابه عجائب الآثار، تعتبر دليلاً واضحًا على استمرار التأليف في فنّ المقامات، ولكن مع إجراء بعض التغييرات عليه والمحافظة على الخصائص الأساسيّة للمقامة، وأهمّها استخدام الزخرف اللفظيّ المليء بالمحسّنات البديعيّة، وتضمين الأمثال والآيات القرآنيّة، جريًا على أسلوب الهمذانيّ والحريريّ اللذين يُعتبران من مبدعي هذا الفنّ ومؤسّسي ركائزه. أمّا أبرز التغييرات التي دخلت هذا الفنّ في القرون الوسطى بالمقارنة مع المقامات التي كتبها الحريريّ والهمذانيّ، فهي إسقاط صفة الكدية من شخصيّة البطل، إذ لم يعد البطل يظهر في صورة المكدّي المتسوّل الذي يظهر فجأة في مدينة إسلاميّة، ويجمع من حوله عامّة الناس كي يحتال عليهم ليتكسّب ماليًّا.[85] هكذا نرى في المدامة الأرجوانيّة بطلاً يستجدي لأنّ حالته المادّيّة صعبة، فهو لم يظهر فجأة في مدينة إسلاميّة بين عامّة الناس ليخدعهم كي يتكسّب منهم المال، ومن ثمّ يكشف الراوي عن شخصيّته. وهي نقطة لا يمكن اعتبارها فكرة إبداعيّة من خيال الكاتب فقط، قدر ما يمكن اعتبارها صورة تعبيريّة عن واقع يعيشه الكاتب، وعبّر عنه من خلال دور البطل. دليل آخر على تطوّر هذا الفنّ هو استغناء الكاتب عن المواقف الفكاهيّة المضحكة، ليؤكّد، بشكل غير مباشر، أنّ ما يتحدّث عنه هو حقيقيّ وفي غاية الجدّيّة، مستعرضًا حالته بأسلوب قصصيّ. وذلك بالإضافة إلى استغناء البطل، بتوجيه من الكاتب، عن عناصر المفاجآت، أو القوّة الخارقة،[86] التي يتمتّع بها بطل الهمذانيّ ثمّ يُكشف عن حقيقته في نهاية المقامة. فالتغييرات التي ظهرت في هذه المقامة وغيرها من المقامات التي اقتبسها الجبرتي، بالمقارنة مع الأشكال الأساسيّة التي وردت في مقامات الحريريّ والهمذانيّ، يمكن أنْ نتعامل معها على أنّها تطوّرات طرأت على هذا الفنّ، وهي تطوّرات لم تؤثّر سلبيًّا على هذا الفنّ، لتخرجه من إطاره الأساسيّ، بل جاءت لتلبّي حاجات المؤلّف المتأثّر بالظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة. وهو تطوّر يؤدّي إلى اعتبار المقامة على أنّها فنّا من الفنون الأدبيّة التي خضعت – في هذا العصر – لما يسمّى اليوم «بالأدب الملتزم»، ويظهر في مشاركة المقامة الأدبيّة في الأحداث الاجتماعيّة الجارية على أرض الواقع، بتوظيف شخصيّة البطل كي تعكس بدورها هذه الأحداث، وبذلك تأخذ المقامة شكلاً من أشكال التعبير عن هذا الواقع، وخاصّة بما يتعلّق بالحالة المادّيّة الصعبة. بهذا التوظيف تصبح مقامات القرنين السابع عشر والثامن عشر مختلفة في هدفها عن مقامات العصر العباسيّ، التي أبلغنا عنها الحريريّ أنّ الهدف منها هو التعليم عن طريق الهزل والضحك.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّنا من خلال الوقوف على العناصر الفنّيّة للمقامة، نستطيع التأكيد على أنّ مؤلفها اعتمد اللغة المليئة بالمحسّنات اللفظيّة البديعيّة، مع توظيف العنصر القصصيّ بهدف وصف الحالة الاجتماعيّة التي عاش فيها المؤلّف. فالثروة اللفظيّة المليئة بالمحسّنات اللفظيّة والعناصر الحركيّة هي عنصر

85 راجع: عبد الحميد 1994، ص 63.

86 انظر على سبيل المثال «المقامة الساسانية» للحريري التي يظهر فيها البطل أديبا متجوّلاً، متنقلا بين البلاد مواجها طبقات المجتمع على اختلافها بالهجاء والتصدي لهم. أو مثلا في «المقامة القزوينية» للهمذانيّ، حيث يتنكر في زيّ الأبطال المجاهدين الغازين. أو مثلا في «المقامة الموصلية» للهمذانيّ حيث يستخدم الحيلة ليصطنع أفعال الدجالين في إدعائه أنه يتمتع بقدرة تؤهله على إحياء شاب ميّت.

بارز فيها، وبهذه الصفة تصبح متشابهة كثيرًا مع مقامات الحريريّ والهمذانيّ اللذين اعتمدا على المحسّنات اللفظيّة، وهو ذات المبدأ الذي حرص فيما بعد ناصيف اليازجي (1800–1871) أن ترتكز عليه مقاماته التي ظهرت في القرن التاسع عشر. ولم تقتصر فنّيّة المقامات المقتبسة في تشابهها بما ورد في العصر العباسيّ، أو بما ظهر في القرن التاسع عشر، بل نجد تجديدات ملحوظة تنعكس ممّا وظّفه اللقيمي في مقامته التي تحمل نظرات فكريّة فلسفيّة، وجد فيهن الجبرتي متنفّسًا للتعبير عمّا يختلج في نفسه من أفكار، وهي ما يتعلّق بنظرته إلى التقسيم الطبقيّ في مجتمعه حيث يحتلّ العلماء المراتب العالية بعد الأنبياء «فهم ورثة الأنبياء». وتنعكس هذه الرؤيا من خلال افتتاحيّة المقامة بذكر اسم الله الواهب للإنسان السعادة «بِسْمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحِيمِ. حَمْدًا لِمَنْ أَنْهَجَ مَنَاهِجَ مَبَاهِجَ الإِسْعَادِ».[87] ثمّ يأتي على ذكر الرسول والصلاة عليه، وبعدها ينتقل إلى سرد الحكاية التي تحوي دافع الرحلة والسفر، ويؤكّد الكاتب أنّها دوافع لا تتخلّلها أيّة أطماع ماديّة لذلك وصفها «بالعذريّة»، قائلاً: «هَاجَتْ لي دَوَاعِي الأَشْوَاقِ العُذْرِيَّةِ».[88] فالكاتب يرغب في زيارة مصر والالتقاء بالسادة الصوفيّين، لاكتساب المعرفة والعلم فقط. ولم يعبّر في البداية عن رغبته في زيارة القادة أو الأمراء من الحكّام، بل أشار إلى السادة الصوفيّين الذين ينتمون إلى طبقة العلماء ورجال الدين، ثمّ يبين في أثناء سرد الحكاية أنّ مجلس الأمير تزيّن بوجود العلماء على اختلاف اختصاصاتهم متحلّقين حول الأمير، وحضورهم فيه أكسب المكان سموًّا ليصبح بمرتبة مجلس الخلفاء.[89] كذلك يوظّف فكرة دور الأديب الذي يمثّل فئات عامّة الناس أمام الأمراء والسلاطين، في شرح حالتهم المعيشية الصعبة التي يحفل بها النصّ الأدبيّ.

87 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 15.
88 الجبرتي 1998، ج1 ص 367، س 21.
89 الجبرتي 1998، ج1 ص 373.

قائمة المصادر والمراجع*

أ) المراجع العربية

ابن رشيق، 1981 — ابن رشيق، الحسن (1981)، **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده**، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، بيروت: دار الجيل.

البرقوقي، 1986 — البرقوقي، عبد الرحمن (1986)، **شرح ديوان المتنبي**، بيروت: دار الكتاب العربي.

التونجي، 1993 — التونجي، محمد (1993)، **المعجم المفصّل في الأدب**، بيروت: دار الكتب العلمية.

الجبرتي، 1997 — الجبرتي، عبد الرحمن (1997)، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، (إعداد وتحقيق: عبد العزيز جمال الدين)، القاهرة: مكتبة مدبولي.

الجبرتي، 1998 — الجبرتي، عبد الرحمن (1998)، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، (تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم)، القاهرة: دار الكتب المصرية.

الجراحي، 1932 — الجراحي، إسماعيل بن محمد (1932)، **كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث عن ألسنة الناس**، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الحسيني، 1999 — الحسيني، قصي (1999)، **فنّ المقامات بالأندلس: نشأته وتطوره وسماته**، عمان: دار الفكر.

الحلّي، 1992 — الحلّي، صفي الدين (1992)، **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، (تحقيق: نسيب نشاوي)، بيروت: دار صادر.

حمودي، 1985 — حمودي، هادي حسن (1985)، **المقامات: من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني**، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

الدروبي، 1999 — الدروبي، محمد (1999)، **الرسائل الفنية في العصر العباسي**، عَمّان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

الرافعي، 1930 — الرافعي، مصطفى صادق (1930)، «خطأ في إصلاح خطأ حول نشأة فنّ المقامات». **مجلة المقتطف**. المجلد 76، ص 588-590.

السكري، 1989 — السكري، أبو سعيد (1989)، **ديوان كعب بن زهير**، شرح ودراسة: قميحة، مفيد. الرياض: دار الشوّاف للطباعة والنشر.

الشريشي، 1952 — الشريشي، أحمد بن عبد المؤمن القيسي (1952)، **شرح مقامات الحريري البصري**، (تصحيح ونشر؛ محمد عبد المنعم خفاجي)، بيروت: المكتبة الثقافية.

* القرآن الكريم والإنجيل المقدس، لم يُدرجا في القائمة

صيني، 1992 صيني، محمود إسماعيل وآخرون (1992)، **معجم الأمثال العربية**، بيروت: مكتبة لبنان.

ضيف، 1960 ضيف، شوقي (1960)، **الفنّ ومذاهبه في النثر العربي**، القاهرة: دار المعارف.

عبّاس، 1985 عبّاس، حسن، (1985)، **نشأة المقامة في الأدب العربي**. القاهرة: دار المعارف.

عبد الحميد، 1994 عبد الحميد، علي عبد المنعم (1994)، **النموذج الإنساني في أدب المقامة**، القاهرة: دار نوبار للطباعة.

عبد النور، 1984 عبد النور، جبّور (1984)، **المعجم الأدبي**، بيروت: دار العلم للملايين.

مبارك، 1930 مبارك، زكي (1930)، «إصلاح خطأ قديم مرّت عليه قرون في نشأة فنّ المقامات»، **المقتطف**، المجلد 76، ص 418-420.

مطلوب، 1996 مطلوب، أحمد (1996)، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، بيروت: مكتبة لبنان.

الهمذاني، 2003 الهمذاني، بديع الزمان (2003)، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، (قدم لها وشرح غوامضها: الشيخ محمد عبده)، بيروت: دار الكتب العلمية.

وهبة والمهندس، 1984 وهبة، مجدي وكامل المهندس (1984)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.

ياغي، 1985 ياغي، عبد الرحمن (1985)، **رأي في المقامات**، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع.

ب) المراجع الأجنبية

Abu-Haidar, 1978 Abu-Haidar, Jareer (1978), "The Kharja of The Muwashshah in a New Light". *Journal of Arabic Literature*. Vol. 9-10, pp. 1-13.

Beeston, 1971 Beeston, A. F. (1971), "The Genesis of The Maqāmāt Genre". *Journal of Arabic Literature*. Vol. 2, pp. 1-12.

Blachere, 1971 Blachere, R. (1971), "al-Hamadhānī". *EI²*. Vol. 3, pp. 106-107.

Drory, 1998 Drory, R. (1998), "al-Harīrī". *Encyclopedia of Arabic Literature*. Vol. 1, pp. 272-273.

Gran, 1979 Gran, Peter (1979), *Islamic Roots of Capitalism: Egypt, 1760-1840.* Austin: University of Texas press.

Khalafallah, 1960 Khalafallah, M. (1960), "BADI'". *EI²*. Vol. 1, pp. 857-858.

Kilito, 1983 Kilito, Abd al-fattah. 1983. *Les séances: recits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri.* Paris: sindbad

Margoliouth, 1971 Margoliouth, D. S. (1971), "al-Harīrī". *EI²*. Vol. 3, pp. 221-222.

Mattock, 1984 Mattock, J. N. (1984), "The Early History of The Maqāma". *Journal of Arabic Literature*. Vol. 15, pp. 1-18.

Monroe, 2003 Monroe, J. & Pettigrew, M. (2003), "The Decline of Courtly Patron-

	age and The Appearance of New Genres in Arabic Literature: The Case of The *ZAJAL*, The *MAQAMA*, and The Shadow Play". *Journal of ArabicLiterature.* Vol. XXXIV, 1-2, pp. 138-177.
Moreh, 1992	Moreh, S. (1992), *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*. Edinburgh: Edinburgh UP.
Moreh, 1997	Moreh, S. (1997), "*Sha'ir* (From 1850 to the present day)". *EI²*. Vol. 9, pp. 225-245.
Pellat, 1960	Pellat, Ch. (1960), "Makāma". *EI²*. Vol. 6, pp. 107-115.
Richards, 1991	Richards, D. S. 1991. "The Maqāmāt of al-Hamadhānī: General Remarks and a Consideration of the Manuscripts". *Journal of Arabic Literature*. Vol. 22, pp. 89-99.
Rowson, 1998	Rowson, E. K. 1998. "Badīʿ al-Zamām al-Hamadhānī". *Encyclopedia of ArabicLiterature*. Vol. 1, pp. 123-124.

التداخل اللغوي العبري في الأدب الفلسطيني المحلي

محمود كيال - جامعة تل أبيب

مفهوم التداخل اللغوي

التداخل اللغوي Linguistic Interference هو عبارة عن تطبيق نظام لغوي للغة ما، أثناء الكتابة أو المحادثة بلغة ثانية. في حين يعرفه أوريل فينريش Uriel Weinreich «**أنه انحراف عن قواعد إحدى اللغتين اللتين يتحدث بهما ثنائيو اللغة نتيجة للاتصال الحاصل بين اللغتين**» (Weinreich, 1953, p.1). ومع ذلك فقد ميّز الباحثون بين مظهرين من مظاهر التداخل: الأول ما يسمى Negative Transfer (النقل السلبي) ويعني أن تأثير اللغة الأولى يؤدي إلى خروج عن قواعد وأسس ومعايير اللغة الثانية، والثاني ما يسمى Positive Transfer (النقل الإيجابي) ويعني أن هذا التأثير يدفع إلى استعمال عناصر ومبانٍ لغوية موجودة أصلاً في اللغة الثانية.

تظهر التداخلات اللغوية بين أي لغتين يوجد بينهما تقارب أو اتصال متبادل. فعملية الترجمة مثلا تؤدي في كثير من الأحيان إلى ما يسمى Discourse Transfer (النقل الخطابي)، أي أن النص الأصلي «يفرض» نفسه على المترجم ويسمح بتأثير لغة المصدر (المنقول منها) في لغة الهدف (المنقول إليها) (Toury, 1995, pp. 274-279). ولكن التداخلات اللغوية تزداد حدة كلما ازداد التقارب والاتصال بين أي لغتين، وخاصة في أوضاع اجتماعية تتميز بالتعددية أو الثنائية اللغوية. كما أن العلاقات غير المتكافئة بين اللغات تساهم هي الأخرى في ازدياد وتيرة التداخلات اللغوية. فاللغات التي تعتبر لغات مهيمنة يمكنها أن تؤثر بشكل واضح في اللغات الأضعف منها، سواء أكان ذلك في ظل وجود أغلبية عرقية في مجتمع ما أو في ظل وجود هيمنة اقتصادية، عسكرية أو ثقافية لشعب ما على شعب آخر.

التداخل اللغوي قد يمسّ كل مستويات اللغة: الألفاظ والأصوات، والتراكيب. ولكن مستوى الوحدات المعجمية يعتبر الأكثر رواجًا في التداخلات اللغوية. فرغم أن لكل لغة معجمها الخاص، لكنّ الفرد قد يضطر إلى إدخال مفردات من معاجم اللغات الأخرى لأنّ تلك المفردات تساعده على تحقيق الوظيفة التبليغية بشكل

أفضل، خاصة إذا تعلق الأمر بالمصطلحات العلمية والتقنية. من هنا ينشأ ما يعرف بالاقتراض اللغوي، الذي أشار إليه النحويون القدماء حين عرضوا ل «المعرّب» و«الدخيل» و«الغريب». ولا شك أن العربية وغيرها من اللغات نمت وتطورت في فترات تاريخية معينة بفضل الاقتراض اللغوي، حيث عوضت افتقار معاجمها اللغوية لمفردات في مجالات معينة من خلال استيعاب مفردات من لغات أخرى (Al-Qinai, 2001, pp. 109-110).

وبالطبع لا يقوم التداخل اللغوي على اقتراض المفردات من لغة أخرى بنفس لفظها وتركيبها فحسب، بل يلجأ الكاتب أو المتكلم أحيانا إلى أساليب أكثر تعقيدا وتركيباً. فمثلا قد يستعير المتكلم أو الكاتب اللفظ الأجنبي ثم يخضعه للتصريف بحسب قواعد لغة الهدف (المنقول إليها)، كما يمكنه استحداث مفردات أو توسيع معاني مفردات قائمة، أو ترجمة ألفاظ وتعابير شائعة وذات دلالة في لغة المصدر (المنقول منها) بصورة حرفية، أو اعتماد البنية النحوية للغة المصدر وغيرها من الظواهر التي تقود على الأغلب إلى الانحراف عن قواعد اللغة المعيارية (عصفور، 2007، ص 196).

أسباب وعوامل التداخل اللغوي العبري في اللغة العربية

لقد أظهرت أبحاث كثيرة وجود تداخل واسع للغة العبرية في اللغة العربية المحكية في إسرائيل. ويبدو واضحا أن هذا التداخل لم يكن نابعا فقط من كون اللغة العبرية لغة الأغلبية بل لأنها كانت أيضا اللغة المستخدمة في عملية تحديث المجتمع العربي الفلسطيني في إسرائيل، كما أن معرفة هذه اللغة ما زالت تعتبر وسيلة هامة للوصول إلى مستويات اقتصادية وتعليمية وثقافية مرموقة في المجتمع الإسرائيلي (Amara, 1999, pp. 205-215). ولا شك أن الاحتكاك المستمر بين الموظفين والطلاب والعمال العرب مع اللغة العبرية في أماكن العمل والدراسة وفي المعاملات اليومية زاد من إمكانية التداخل اللغوي العبري في اللغة العربية المحكية.

هذا التداخل في اللغة العربية المحكية أسهم في تهيئة الفرصة لتداخل موازٍ في اللغة العربية المكتوبة. إلا أن هناك عوامل أخرى ساهمت في تعزيز هذا التداخل في اللغة المكتوبة، منها مثلا غلبة اللغة العبرية في المكاتبات الرسمية، الاعتماد الواسع على ترجمة النصوص العبرية في الصحف والكتب المدرسية وغيرها، انعدام التدقيق اللغوي المهني، وقلة الخبرة والتجربة في الكتابة باللغة العربية الفصيحة. كما أن التقارب اللغوي الموجود بين العبرية والعربية كلغتين ساميتين متشابهتي الألفاظ والمفردات والقواعد كان محفزًا أحيانا على مزيد من التداخل (روزنهويز، 1977، ص 45 – 46).

من جهة ثانية هناك بعض العوامل التي ساهمت في تقليص فرص هذا التداخل اللغوي، ومنها مثلا التقاطب السياسي والاجتماعي بين اليهود والعرب نتيجة للصراع العربي-الإسرائيلي وما صاحبه من إحساس بالغبن على الصعيد المدني لدى المواطنين الفلسطينيين في إسرائيل. هذا الوضع السياسي والاجتماعي ساهم في تنامي الحس الوطني والقومي وفي تشجيع الاعتزاز بلغة الأم والرغبة في الحفاظ على نقاوتها. زد على ذلك أن التسامح الذي وجدناه تجاه التداخل اللغوي في اللغة المحكية، والذي سوغته ظروف معيشية وعملية، قد أصبح مستهجنا أحيانا حين الكتابة باللغة العربية الفصحى لجمهور قراء لا يجيد اللغة العبرية.

على أية حال، من الواضح أنه مع ازدياد انخراط المواطنين العرب في المجتمع الإسرائيلي بدءًا من نهاية الستينات من القرن الماضي، فإن هذا التداخل أخذ يزداد قوة وتأثيرا أكثر مما كان عليه في السنوات العشرين التي أعقبت قيام الدولة. بل لقد لاحظنا أن بعض الكتّاب العرب أخذوا يكتبون مباشرة باللغة العبرية ويعزفون عن الكتابة بالعربية.[1] بالمقابل فإن تنامي الحس الوطني وتقوية وشائج العلاقات الثقافية مع العالم العربي ومع الشتات الفلسطيني أدّيا إلى تراجع ما في وتيرة هذا التداخل.

مظاهر التداخل في اللغة العربية المكتوبة

يتخذ التداخل اللغوي العبري في اللغة العربية المكتوبة أشكالا ومظاهر مختلفة كما يمس مستويات متباينة في اللغة. ولا شك أن تباين النصوص المكتوبة يسهم في خلق تفاوت في حجم ووتيرة التداخل وفي تنويع أشكاله ومظاهره ومستوياته. ونكاد نجزم، على ضوء ما أشرنا إليه سابقًا من إسهام الترجمة في التداخل اللغوي، بأن النصوص المترجمة بشكل مباشر عن اللغة العبرية هي الأكثر عرضة لظهور التداخل فيها والأكثر تنويعا في مستويات التداخل فيها. وهذا يعني أن النصوص التي تعتمد على ترجمات جزئية أو تلك التي تتأثر بشكل مباشر أو غير مباشر بالخطاب العبري، كالنصوص الصحفية التي تعالج شؤون الساعة في إسرائيل، تكون هي الأخرى عرضة للتداخل، مع أن هذا التداخل يكون أقل بروزا منه في النصوص المترجمة. أما النصوص المكتوبة باللغة العربية، والتي لا تعتمد على الترجمة أو لا تتأثر مباشرة بالخطاب العبري فإنها الأقل عرضة للتداخل، كما أن التداخل فيها قد لا يطال جميع مستويات اللغة.

إذا توقفنا عند الترجمات العربية من الأدب العبري الحديث، الصادرة في إسرائيل، فإننا نلاحظ وجود هذا التداخل اللغوي بشكل بارز في هذه الترجمات. هذا التداخل أخذ يزداد باطراد مع تقدم حركة الترجمة، كما أخذ يتسع ليشمل مستويات لغوية مختلفة مرتبطة بنواحي الحياة المختلفة، وليس فقط بالمصطلحات الدينية اليهودية كما كان في بادئ الأمر.[2]

من الواضح أن المستوى اللغوي الأبرز في هذه التداخلات هو مستوى المفردات، ولا سيما تلك المرتبطة بالديانة اليهودية وطقوسها وشعائرها. هذه المفردات يصعب على المترجم نقلها إلى العربية مما يجعله يميل إلى نقحرتها. فمثلا في كتاب «يمين الإخلاص» لشموئيل يوسف عجنون الذي نشر عام 1968 نجد مفردات مثل: «حزّان»، «القدوش»، «الهبدلاه»، «حبره قديشا»، «التفلين»، «حسيديته»[3] وغيرها (عغنون، 1968، ص 31، 102، 164).

إضافة إلى ذلك نجد في هذه الترجمات الكثير من المفردات المرتبطة بالواقع السياسي والاجتماعي

---

1 للتوسع والاستزادة حول كتابة الأدباء الفلسطينيين باللغة العبرية راجع: Kayyal, 2008a.

2 لمزيد من المعلومات حول التداخلات اللغوية العبرية في الترجمات العربية عن الأدب العبري الحديث راجع: Kayyal. 2008b.

3 «حزّان» (חזן= مرتّل الصلوات). «القدوش» (קדוש= قُدّاس أو تقديس)، «الهبدلاه» (הבדלה= قُدّاس لدى انتهاء السبت أو العيد)، «حبره قديشا» (חברה קדישא= مؤسسة دفن الموتى)، «التفلين» (התפילין= شريطان من الجلد يشدان حول الرأس واليد إثناء الصلاة)، «حسيديته» (חסידותו= كونه من أتباع الحسيدية [الصوفية] اليهودية).

الإسرائيلي والتي تشكل جزءا من المعجم اللغوي للغة العبرية الحديثة. هذه المفردات فضّل المترجمون الإبقاء عليها نظرًا لصعوبة ترجمتها إلى العربية بسبب كونها تحمل دلالات وأبعادًا اجتماعية وسياسية خاصة ومميزة. من هذه المفردات مثلا: «القبوص» (ن.م.، ص 170)، «الحالوصيم» (بورلا، 1955، ص 9)، «معبراه» (كينان، 1987، ص 18)، «البارتيزانيم» (كنيوك، 1974، ص 238)، «الشيكونات» (ن.م.، ص 247)، أو حتى مفردات من المعجم اللغوي العسكري الإسرائيلي، مثلا: «الشين جيمل» (غروسمان، 1985، ص 16) وغيرها.[4]

ولم يكتف المترجمون بهذه المفردات ذات الدلالة الدينية أو السياسية أو الاجتماعية أو العسكرية وإنما نجدهم أحيانًا يستخدمون مفردات ذات جرس مشابه للمفردات العبرية، حتى لو كانت هذه المفردات دون معنى في اللغة العربية، أو أنها لا تحمل في العربية الفصحى نفس معنى المفردات العبرية. فمثلا أنطون شماس استعار كلمة «مكرزل»[5] (كنيوك، 1974، ص 238) من اللغة العبرية، فجاءت على وزن اسم المفعول، حتى بدت وكأنها كلمة عربية. علمًا بأنه يوجد فعل مشابه بالفصحى الكلاسيكية هو «كرزم» بمعنى «أكل نصف النهار».[6]

ولعل التداخلات اللغوية الأكثر وقعا وتأثيرا على بنية اللغة المنقول إليها هي محاولات تطويع اللغة العربية لقواعد اللغة العبرية وصيغها ومبانيها اللغوية. ويتجلى هذا التطويع مثلا من خلال استخدام صيغ لغوية عبرية، أو ترجمة حرفية لمتلازمات لفظية عبرية،[7] أو إدخال تجديدات لغوية بهدف سد الفراغ الدلالي في اللغة العربية الناجم عن مواجهة دلالات ومعان قائمة في اللغة العبرية. فمثلا يضيف المترجم محمد حمزة غنايم في ترجمته لرواية «العاشق» للكاتب أ.ب. يهوشواع ، بتأثير اللغة العبرية، ضميرًا إلى اسم العلم للدلالة على الملكية أو التحبب: «غيوراهم» (أي غيورا ابنهم) (يهوشوع، 1984، ص 8).[8] كما نجد في ترجمة رياض إغباريه لفصل من رواية لشمعون بلاص (1979، ص 82) ترجمة حرفية دقيقة لتلازم استعاري عبري «شاب كالأرزة» (בחור כארז)، إلا أن هذه الترجمة تبدو بلا معنى، خاصة وأن المعنى المجازي لهذا التلازم هو «شهم» أو «مقدام».[9] أما أنطون شماس فإنه يجيز لنفسه، بتأثير اللغة العبرية، أن يجدد في اللغة العربية بحيث أنه يشتق من الفعل «اختضر»، الذي يعني «أكل الشيء قبل إبّانه»، صيغة اسم مكان غير معروفة في اللغة العربية «مختضرة»، كما يضيف لها نعتين: «التدفئية المبخرة» (تسلكا، 1974، ص 202). كل ذلك لاعتقاده أن اللغة العربية تخلو من مرادف يعكس المعنى الدلالي لكلمة חממה (دفيئة). وقد يكون هذا التجديد اللغوي نابعًا من

4 «القبوص» (קיבוץ= قرية تعاونية، وفي ترجمات أخرى: كيبوتس أو كيبوتز)، «الحالوصيم» (החלוצים= المهاجرون الأوائل)، «معبراه» (מעברה= مسكن مؤقت)، «البارتيزانيم» (הפרטיזנים= المحاربون الوطنيون)، «الشيكونات» (השיכונים= المشاريع السكنية)، «الشين جيمل» (הש.ג.= شرطي الكتيبة).

5 «مكرزل» (מקורזל=شعر جعد أو أكرت).

6 راجع المنجد أو غيره من المعاجم.

7 عن ترجمة المتلازمات اللفظية انظر: غزالة 1993.

8 لا بد من التنويه هنا إلى أن بعض الطبعات العبرية من رواية «العاشق» أوردت اسم «بوعاز» بدلا من اسم «غيورا» الوارد في ترجمة محمد حمزة غنايم، ولكن ذلك لا يغير شيئا من استنتاجنا بشأن التأثر بالصيغ اللغوية العبرية.

9 أود الإشارة هنا إلى أن بعض المتلازمات اللفظية، ولا سيما تلك المرتبطة بالخطاب السياسي الإسرائيلي، ترجمت حرفيا إلى اللغة العربية، بل وتوطنت فيها أحيانا: مثل حرب التحرير (מלחמת השחרור= حرب 1948)، الخط الأخضر (הקו הירוק = خط وقف إطلاق النار عام 1949)، القادمون الجدد (העולים החדשים = المهاجرون إلى إسرائيل) وغيرها. راجع ما كتبه بهذا الخصوص أمارة ومرعي (2008)، ص 46-96.

أن المعاجم العبرية–العربية المتوفرة حين تمت الترجمة (1974) لم تورد مرادفها العربي الدقيق وإنما أوردت تفسيرًا لدلالتها: «بيت لتربية النباتات».[10]

موقف النقاد من التداخل اللغوي في الأدب الفلسطيني

أكد النقاد والباحثون على أهمية اللغة ودورها في الأدب الفلسطيني المحلي. بل لقد ذهب البعض إلى القول إنها لا تشكل فقط أداة تعبير في الرواية الفلسطينية المحلية بل تكون على الأغلب مقصودة لذاتها، كوسيلة مقاومة (أبو بكر، 2003، ص 52). ولكن من جهة أخرى فإن ظاهرة كتابة بعض الكتّاب المحليين لأعمالهم الأدبية باللغة العبرية دفعت بعض الباحثين إلى التساؤل الجدي حول مدى تهيؤ الظروف لإمكانية الكتابة الثنائية اللغة، أي باللغتين العربية والعبرية معًا (אלעד-בוסקילה, 2001, עמ' 49).

رغم هذه الأهمية التي يوليها النقاد والباحثون للغة في الأدب الفلسطيني المحلي، إلا أننا نجد أن ظاهرة التداخلات اللغوية العبرية لم تحظ بالاهتمام الكافي. ولعل السبب في ذلك يعود إلى هامشية هذه الظاهرة في نظرهم، أو ربما لاعتقادهم أنها تندرج تحت خصائص أسلوبية أو فنية أخرى، أو ربما لقناعتهم بأن الحديث عنها يدفع للشك بمكانة اللغة العربية وأهميتها كوسيلة من وسائل التعبير عن الهوية الفلسطينية.

ومع ذلك نجد هنا وهناك، أثناء مناقشة بعض الأعمال الأدبية، بعض الإشارات والتلميحات التي نستطيع أن نتبين من خلالها موقفين متناقضين بالنسبة لهذه الظاهرة. فبعض النقاد والباحثين يميلون إلى التقليل من شأنها من خلال ربطها بظواهر أسلوبية وفنية مختلفة. في حين يبرز البعض الآخر موقفه المتحفظ من هذه الظاهرة، موضحًا نتائجها ومخاطرها ليس فقط على الأدب الفلسطيني المحلي وإنما على المجتمع الفلسطيني بأكمله.

في كتابه «المدار الصعب» يشير محمود غنايم إلى استخدام بعض الكتّاب لمفردات عبرية، واضطرارهم في بعض الأحيان لكتابة تفسير لها في الهامش حين أزمعوا نشر أعمالهم في العالم العربي (غنايم،1995، ص 288). ولكن غنايم لا يولي هذه الظاهرة أهمية خاصة وإنما يسوقها للدلالة على ظواهر أسلوبية وفنية أخرى. فمثلا حين يتحدث عن مجموعة «دروب ومصابيح» لنجوى قعوار (1956) يشير إلى إقحامها بعض المفردات العبرية وذلك للدلالة على سيطرة الراوي على النص واقتحامه العالم التخييلي (ن.م.، ص 89 – 90).

أما عامي إلعاد فإنه يشير في مقال له عن رياض بيدس إلى امتناع هذا الكاتب عن استخدام المفردات العبرية إلا في الحالات التي لا يجد فيها مرادفات مناسبة للمفردات العبرية المستخدمة في اللغة العربية المحكية مثل «مشكنتا» «كوبات حوليم» «كيباه» وغيرها، أو في تلك الحالات التي تعبر فيها المفردات العبرية عن نظرة استعلاء واحتقار للعرب كمثل كلمة «عربوش». ويعلل إلعاد امتناع بيدس عن استخدام المفردات العبرية، إلا فيما ندر، بقناعته الأيديولوجية بضرورة المحافظة على نقاوة اللغة العربية (אלעד, 1993, עמ' 84-

10 هذا ما نجده مثلا في قاموس المالح (אלמאליח, 1959, עמ' 149).

83). وبالمقابل يصل حسين حمزة في نقاشه لرواية «باط بوط» لرياض بيدس (1993) إلى استنتاج مناقض لاستنتاج عامي إلعاد، إذ يرى تزايدًا ملحوظًا في تداخل اللغة العبرية في النص الروائي، دون أن يقتصر الأمر، في رأيه، على نوعية المفردات التي أشار إليها إلعاد (حمزة، 1999، ص 86).

ولكن نادي ساري الديك في معرض تحليله لملحمة «الجراد يحب البطيخ» لراضي شحادة (1990) يتوسع في الحديث عن هذه الظاهرة. فهو يرى أن الناس يتداولون اللغة العبرية كلغة حياة عامة في حياتهم اليومية من خلال عملهم وتجارتهم وحوارهم مع المجتمع اليهودي، مما يخلق نتيجة لظروف تاريخية وسياسية متعددة لغة هجينة هي اللغة الواقعة، في رأيه، بين العامية الركيكة ولغة «المحتل». وبالتالي فإنه لا يرى في استخدام اللغة العبرية في الملحمة المذكورة «غلوًا أو تعمدًا لدى الكاتب وإنما هو تصوير واقع بتفاعلاته في الحياة» (الديك، 2001، ص 49). ومع ذلك يبدي الديك تحفظه من هذه الظاهرة التي يعتبرها نشرًا للثقافة الاستعلائية التي تحاول تهشيم بنية المجتمع الثقافية والأخلاقية فيقول:

> فالعبرية أصبحت تشكل أحد روافد الشعب الفلسطيني الثقافية، والسبب واضح بيّن لا يحتاج إلى اجتهاد، فالزمن كفيل بذلك، حيث يدخل اليهود كل مفاصل حياتنا من أبسط تكويناتها إلى أعمق تطلعاتنا، بذلك [لذلك] نرى الرواية تعج بالمفردات العبرية أو الجمل المنفصلة أو المتلاحقة أو الواقعة من خلال سياق الحديث أو الحوار ولا يتعفف الكاتب عن ذكر مفردة كانت [؟] مهما كان مدلولها الشعبي أو الثقافي وكأنه يتعمد ذلك من أجل إبراز ثقافة المحتل مع الأيام، وكأنه يقول نتيجة لتدوين تلك المفردات التي تنم عن شتيمة أو إهانة أن الثقافة الاستعلائية التي يظن العدو نجاحها قد تمثلت في نشر المفردات ذات الدلالات المختلفة مثل «بمزير [ممزير]، لخلاخ [ملخلاخ]، خمور، ابن زناه» وإلى غير ذلك من مفردات تفيح بالقيم التي يحاول اليهود غرسها في الناس، أو أنهم يحاولون تهشيم بنية المجتمع الثقافية والأخلاقية (ن.م.).

وتبدو حفيظة أحمد في كتابها عن الرواية النسائية الفلسطينية متفقة مع نادي الديك حول مخاطر هذه الظاهرة. فهي ترى أيضًا أن إيراد المفردات العبرية في بعض الروايات، جاء ليوحي بالجو الطبيعي الذي يعيشه الناس، والذي تبرز فيه ظاهرة تطعيم الكلام العربي بمفردات عبرية، ولكنها في نفس الوقت تشدد على اعتبار هذه الظاهرة بمثابة بداية غزو اللغة العبرية للغة العربية، كما ترى في استبدال أسماء الأماكن العربية بأسماء عبرية استمرارًا لسعي إسرائيل إلى طمس الحقائق العربية (أحمد، 2007، 303 – 304).

غير أن الأديب الذي استوقف الكثير من الدارسين عند هذه الظاهرة هو إميل حبيبي. فاللغة عند حبيبي، كما يؤكد أكرم خاطر، تعكس أزمة الهوية لدى الفلسطينيين مواطني إسرائيل. فمن ناحية استخدام حبيبي للغة العربية الكلاسيكية ولبعض أساليبها البلاغية يشكل تحديًا لسيادة الدولة اليهودية وتعبيرًا عن الانتماء للحضارة العربية. ومن ناحية أخرى فإن ازدياد استخدام العبرية والترجمة عنها في رواية «إخطية» (1985)، مقارنة برواية «المتشائل» (1974) التي سبقتها، يدل على تفاقم إشكالية الحياة المأزومة للفلسطينيين داخل إسرائيل (Khater, 1993, pp 85-88).

كما يؤكد شاكر النابلسي أيضا أن اللغة العربية في كتابات إميل حبيبي وغيره من الكتاب المحليين هي «وسيلة من وسائل كشف الهوية القومية». كما يعتبر التجديد الذي أدخله حبيبي في لغة الرواية «ما هو إلا مظهر من مظاهر الاحتجاج على نفي لغة الحاضر». خاصة في ظل اضطرار الإنسان الفلسطيني لاستخدام اللغة العبرية التي تساهم في نفيه من المكان من خلال تغيير أسماء الأماكن العربية واستبدالها بأسماء عبرية (النابلسي، 1992، 108-107).

ويعتقد محمد البوجي أن استخدام المفردات العبرية لدى حبيبي له ما يبرره داخل النسيج الروائي، كما أنه يعتبر أن ورود مثل هذه المفردات داخل لغة حبيبي الفصيحة لا يمثل تهديدا للغته وعباراته الفصيحة، «لأن الألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها». (البوجي 2000، ص 133- 134) بل إنه يرى أن حبيبي بأسلوبه هذا يملك قدرة فنية عالية لأنه حين يذكر المصطلحات الإسرائيلية في نصوصه فإنه يحمّل اللغة «أمانة لا يقوى عليها كثيرون» كما يحملّها «عبء القضية وهمّ الحادثة» (ن.م.، ص 185. انظر كذلك ياغي 1999، ص 44).

ويشدد ياسين فاعور على كون لغة حبيبي لغة ساخرة «تستلهم قدرتها على السخرية من ذاتها كلغة، بتركيبها ودلالاتها، ومن موقعها في السياق الحدثي ومن خروجها عن المألوف في اللغة» (فاعور، 1993، ص 155). ويشير فاعور إلى اعتماد حبيبي على توظيف أدوات لغوية تساهم في خلق السخرية كمثل الجناس اللغوي، السجع، الخروج على المألوف القواعدي، اللازمة اللفظية والجمل الاستدراكية. كما يبين فاعور العناصر التي يعتمد عليها حبيبي في خلق مواضيعه الساخرة كمثل ثنائية وحدة الدلالة، الموازاة المتعارضة، المبالغة واللجوء إلى الخارق وقلب الدلالات (ن.م.، ص 156-168).

ولعل في كلام فاعور ما يوضح ما ذهب إليه إبراهيم طه من أن أكثر المفردات العبرية التي أوردها حبيبي جاءت على الأغلب لتخدم النبرة التهكمية الساخرة التي يتميز بها أدبه. ففي بعض الأحيان نلاحظ اعتماد حبيبي على إساءة فهم الراوي أو البطل للمفردات العبرية لكي يخلق نكتة لغوية تقوم على تغريب اللغة العبرية (טאהא, 1999, עמ׳ 115).

تجليات هذا التداخل في الأدب الفلسطيني

بناء على ما قيل سابقًا واستنادًا إلى مراجعة العديد من الأعمال الأدبية يمكننا القول إن التداخل اللغوي العبري اتخذ أشكالا مختلفة في الأدب الفلسطيني كما مر بمراحل متعددة تزامنت مع التغييرات التي طرأت على الصعيد اللغوي والسياسي والاجتماعي في المجتمع الفلسطيني. وباعتقادنا يمكن التمييز بين ثلاث مراحل تجلت فيها أشكال مختلفة من التداخلات اللغوية:

مرحلة التردد (1967-1948): هذه المرحلة تميزت بمحاولة فلسطينيي الداخل تلمس طريقهم في أعقاب النكبة الفلسطينية ونشوء الدولة الجديدة التي تسيطر على مؤسساتها اللغة العبرية. هذا الوضع دفع بهم إلى محاولة التعرف على هذه اللغة، إلا أن الحكم العسكري المفروض عليهم وكون الكثيرين منهم قد نشأوا في بيئة لغوية مغايرة تماما أعاقا إلى حد ما هذه المحاولة. وبالتالي فإن الأدباء الذين مارسوا الكتابة في هذه الفترة

كانوا قليلي الاطلاع على اللغة العبرية، مما أدى إلى شح التداخلات اللغوية واعتمادها أساسا على استخدام مفردات عبرية قليلة.

مرحلة التحدي (1967–1982): في هذه المرحلة ازداد الاطلاع على اللغة العبرية ولكن في نفس الوقت ازداد الوعي إلى خطورة دور هذه اللغة في نفي الإنسان الفلسطيني عن المكان وفي تكريس خطاب سياسي وأيديولوجي يتنافى مع النزعات الوطنية والقومية المتنامية. لهذا فقد تميزت هذه المرحلة بازدياد التداخلات اللغوية، ولا سيما على مستوى المفردات، ولكن هذه التداخلات سيقت على الأغلب لتحدي هذه اللغة وخطابها.

مرحلة الثنائية اللغوية (منذ 1982 وحتى اليوم): في هذه المرحلة اتسع احتكاك المواطنين العرب باللغة العبرية في كافة مرافق الحياة، ونتيجة لذلك ازداد بشكل واضح التداخل اللغوي العبري في اللغة العربية المحكية. ولهذا فقد تميزت هذه المرحلة بعدم وقوف التداخلات اللغوية عند مستوى المفردات وإنما أخذت تشمل أيضا مستوى التراكيب.

مرحلة التردد (1948-1967)

هذه المرحلة التي أعقبت النكبة الفلسطينية وقيام دولة إسرائيل فرضت على فلسطينيي الداخل واقعا لغويا جديدا كانوا ملزمين بالتعامل معه. فاللغة العبرية أصبحت اللغة المتداولة في الدولة الجديدة، وبالتالي تحتم عليهم معرفتها ولو بصورة سطحية. ولكن فرض الحكم العسكري عليهم ومنعهم من التحرك بحرية ونشوء الكثيرين منهم في واقع لغوي مغاير قبل قيام الدولة كلها حدّت من إمكانية إتقان اللغة العبرية. ولهذا فإن الأدباء الفلسطينيين في هذه الفترة كانوا قليلي الاطلاع على اللغة العبرية. وقد أشار بعضهم إلى عدم إتقان شخصياتهم القصصية للغة العبرية. بل إن الشخصيات القصصية اليهودية التي ظهرت في بعض أعمالهم كانت تتحدث هي الأخرى باللغة العربية. ولهذا نجد القليل من التداخلات اللغوية العبرية في الأعمال المنشورة خلال هذه الفترة، وهي تتمثل أساسا بإيراد عدد ضئيل جدا من المفردات العبرية.

في قصة إميل حبيبي «بوابة مندلباوم» (1954) يشير الراوي إلى واقع لغوي تدركه حتى الطفلة «الجاهلة» الواقفة بجوار البوابة التي تفصل بين شطري مدينة القدس: «هنا يتكلمون العبرية وهناك يتكلمون العربية، وهي أيضا تتكلم اللغتين» (حبيبي، 1997، ص 28). غير أن شخصيات القصة، سواء أكانت يهودية أو عربية، تتحدث دائما بلغة عربية دون أن يظهر في حديثها مفردات عبرية دخيلة.

في رواية محمود عباسي «حب بلا غد» (1962) يبرز بشكل واضح عدم إجادة بطلة الرواية، ليلى، للغة العبرية، حتى أن الضابط الإسرائيلي، الذي يصفه الراوي بالرقة واللطافة، يضطر إلى التحدث معها باللغة الإنجليزية (وليس بالعربية، رغم اهتمامه بشؤون المواطنين العرب!!!): «ولما وجدها تستصعب الكلام باللغة العبرية.. خاطبها بالانجليزية، وكان لطيفًا ورقيقًا معها مبديًا اهتمامًا بالغًا بشؤون المواطنين العرب» (عباسي، 1962، ص 127). ولذا لا نستغرب أن كلمة عبرية واحدة (يوفي= جميل) ظهرت في الرواية على لسان الضابط الإسرائيلي:

وكادت تجمد في مكانها إذ سمعت صوت تصفيق حاد وشخص يردد كلمتي «برافو .. يوفي..» والتفتت فإذا هي وجها لوجه أمام ضابط جيش إسرائيلي وعلى مقربة منه وقفت سيارة جيب فيها بعض الجنود (ن.م.، ص 126).

أما في قصة نجوى قعوار «ليلى وعطر البرتقال» من مجموعة «دروب ومصابيح» (1956) فإن الراوي ينسب لشخصية المهاجر اليهودي البلغاري، يعقوب بن يوسف، بعض المفردات العبرية: «وهو يصرّح بكل بساطة أن خروجه من بلغاريا كان لكساد السّوق السوداء والتي طبعًا يسميها (شوق شاحور)» (قعوار، 1956، ص 73).

ولكن هذا التردد في استخدام المفردات العبرية، الذي ينبع، من ناحية، عن عدم إتقانها أو عدم شيوعها بين الناس، ومن ناحية أخرى، عن الرغبة في المحافظة على لغة عربية نقية، أخذ شيئًا فشيئًا بالتراجع كلما اقتربنا من نهاية فترة الحكم العسكري (1966). وليس صدفة أنه في سنة 1966 صدرت أول رواية عبرية كتبها كاتب عربي وهي رواية «في ضوء جديد» (באור חדש) لعطا الله منصور (Kayyal, 2008a, pp 38-41). هذا يعني أنه مع طول الأمد ازداد الاطلاع على اللغة العبرية وازداد استخدام مفرداتها في اللغة العربية المحكية. وبالتالي لم يعد الأدباء يتورعون عن نسب المفردات العبرية للشخصيات العربية. ففي التمثيلية القصيرة «قدر الدنيا» (1963) يورد إميل حبيبي كلمتين عبريتين على لسان شخصياته العربية:

فاطمة (تتخنصر): اسور؟ [في الهامش: ممنوع] زوجي وأبو أولادي (حبيبي، 1997، ص 39).

أم حسين: وهل محبة الناس عيب؟ لما جماعته ناموا عندنا قاموا يقولون لي إيما [في الهامش: أمّاه] (ن.م.، ص 42).

ولعل كون النص تمثيلية تعتمد الحوار باللغة العامية أسلوبا أساسيا لها هو الذي ساهم في التفات حبيبي إلى هذه الظاهرة.

مرحلة التحدي (1967-1982)

هذه المرحلة التي جاءت بعد نكسة حزيران 1967 وامتدت حتى انهيار المقاومة الفلسطينية في بيروت سنة 1982 تميزت باحتدام الصراع لدى المجتمع الفلسطيني-الإسرائيلي بين الرغبة في الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، وبين الرغبة في تعزيز الانتماء الوطني والقومي. فالرخاء الاقتصادي وخيبة الأمل من الهزائم والانكسارات المتتالية على المستويين القومي والوطني قويا نزعة الاندماج. في حين أن تجديد العلاقات المنقطعة مع العالم العربي وباقي قطاعات الشعب الفلسطيني وكذلك خيبة الأمل من تهميش المجتمع الإسرائيلي للمواطنين العرب وإلحاق الغبن بهم شجعا النزعات الانفصالية.

هذا الصراع المحتدم تجلى في أزمة الهوية لدى المجتمع الفلسطيني-الإسرائيلي. ولعل أفضل ما يعبر عن هذه الأزمة هو ظاهرة التداخل اللغوي العبري. فمن جهة ازداد بشكل واضح اطلاع الأدباء الفلسطينيين على اللغة العبرية. كما ظهر جيل جديد من الأدباء الذين نشأوا وترعرعوا تحت الحكم الإسرائيلي وتعلموا اللغة العبرية بصورة منتظمة في المدارس والمعاهد المختلفة. إضافة إلى أن انتهاء الحكم العسكري على المواطنين

العرب زاد من إمكانية احتكاكهم اليومي باللغة العبرية. ولكن من جهة أخرى أصبحت اللغة العبرية، التي تحمل خطابا فكريا وسياسيا صهيونيا، وسيلة من وسائل تغريب الفلسطيني ونفيه عن وطنه ومصادرة هوية مكانه وتهميش لغته، مما جعل التصدي لسياسة المؤسسة الإسرائيلية مرتبطا أيضا بتحدي اللغة العبرية.

في رواية «المتشائل» (1974) يؤكد إميل حبيبي، في أكثر من موضع، أن الظروف التي يعيشها الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي تحتّم عليهم معرفة اللغة العبرية والتحدث بها، بل أحيانا حتى التنكر للغة العربية وللهوية العربية. هذه الظروف تتجلى، قبل كل شيء، بالاحتكاك اليومي باليهود في مرافق الحياة المختلفة وما يفرضه ذلك من حاجة للتواصل اللغوي. فسعيد، بطل الرواية، الذي كان لا يجيد العبرية، لم يرغب بالتحدث باللغة العربية في بيئة يهودية لئلا يكشف عن هويته العربية:

> فبأية لغة اسأل هؤلاء الناس عن الوقت؟ فإذا سألتهم بالعربية كشفوا أمري. فبالانجليزية أثرت شكوكهم. فرحت أستعيد ما أذكره من كلمات عبرية حتى تبادر إلى ذهني أن السؤال بالعبرية هو: «ما شاعاه» (حبيبي، 1997، ص 222).

ولهذا فقد اضطر سعيد في نهاية الأمر أن يتعلم اللغة العبرية، بل إنه ألقى أول خطاب له بهذه اللغة بعد عشر سنين من بدء تعلمها. ولكن سعيدا رغم تعلمه اللغة العبرية يحتفظ بذاكرة المكان وبهويته الحضارية واللغوية، وهو يرى أن الطبيعة نفسها تحتفظ بهذه الذاكرة وبهذه الهوية، فنجده يخاطب الأسماك باللغة العربية، وحين يسأله طفل يهودي إذا كانت الأسماك تفهم اللغة العربية يقول له: «السمك الكبير، العجوز، الذي كان هنا حين كان هنا العرب» (ن.م.، ص 310).

ومع ذلك فحبيبي لا يتجاهل السيطرة اليهودية على سوق العمل والحركة التجارية والمرافق الاقتصادية الهامة التي تؤدي بشكل واضح إلى طغيان اللغة العبرية على المعاملات التجارية. حتى أن الفلسطينيين المقيمين في الضفة الغربية وقطاع غزة، الذين لم يمض على احتلالهم واحتكاكهم المباشر مع اللغة العبرية عند كتابة الرواية (1974) سوى وقت قصير، قد اضطروا هم أيضا إلى معرفة اللغة العبرية وتداولها في الحركة التجارية:

> أما العجيب في الأمر الآن فهو أن صبّاني نابلس، بعد ربع قرن من هذا الكلام، أتقنوا اللغة العبرية في أقل من سنتين. ولما تحول أحدهم إلى صناعة الرخام علق على مدخل جبل النار لافتة بالخط الكوفي المقروء جيداً عن مصنع «الشايش» الحديث لصاحبه مسعود بن هاشم بن أبي طالب العباسي. و«الشايش» هو رخام بالعبرية. فليست الحاجة أم الاختراع فقط، بل أيضا مصلحة كبار القوم، التي أرخصت أمهاتهم، فقالوا: الذي يتزوج أمي هو عمي! ومن مصالحهم أيضا أن يحولوا بين العامة والاتفاق على لغة مشتركة، حتى ولو كانت الاسبرنتو، لكي لا يحولوا بينهم وبين ملكهم (ن.م.، ص 223).

من الواضح أن حبيبي لا يكتفي بالإشارة ببساطة إلى هذه الظاهرة وإنما يجد لها تعليلا طبقيا يقوم على أساس أن كبار القوم يهتمون بمصالحهم التجارية، حتى لو كان الثمن لذلك تطويع اللغة العربية وتطعيمها بالدخيل. أما اختيار حبيبي لاسم صاحب المصنع ففيه نبرة تهكمية بشأن انتساب هؤلاء القوم إلى بني هاشم

(آل البيت) وأبي طالب (سلالة علي من الشيعة) والعباسيين، وجميعهم من أقطاب الدولة الإسلامية، لكي يضفي التجار على أنفسهم وعلى أعمالهم شرعية دينية وقومية.

إلا أن هذا التعليل الطبقي لا يتفق تماما مع ما أشار إليه حبيبي لاحقا بشأن اضطرار بعض العمال العرب إلى إنكار أسمائهم العربية وتفضيل الأسماء العبرية عليها، وذلك طلبا للرزق وخوفا من فقدان مكان العمل:

> والندل شلومو، في أفخم فنادق تل أبيب، أليس هو سليمان بن منيرة، ابن حارتنا؟ ودودي، أليس هو محمود؟ وموشي، أليس هو موسى بن عبد المسيح؟ فكيف كان يرتزق هؤلاء، في فندق أو في مطعم أو في محطة بنزين، لولا الخيال الشرقي (ن.م.، ص 292-293).

ظروف العمل هذه التي تلزم العمال العرب بإجادة اللغة العبرية، ولو بشكل سطحي، تتجلى أيضا في قصة محمد علي طه «حكايا.. ما بعد الأيام الستة» (1978):

> كان حسن اغبارية لا يعرف من كلمات اللغة العبرية عدد أصابع يديه. ولكنه يذهب صباح الأول من كل أسبوع إلى تل أبيب ليعمل في مصنع الطوب ولا يعود إلى أم الفحم إلا مساء الجمعة [...] كان حسن يعرف «ما هذا» في العبرية.. ويعرف أن يسأل أيضا.. «ماذا تريد؟» (طه، 1978، ص 63).

لكن انتشار استخدام اللغة العبرية شكّل تحديا كبيرا في نظر الأدباء والمثقفين الفلسطينيين. فهذه اللغة اعتبرت، من ناحية، أداة حيوية وضرورية للتخاطب والتواصل في المعاملات اليومية، ومن ناحية أخرى، أصبحت أداة لقمع طموحاتهم الوطنية وتهميش لغتهم الأم التي يعتزون بها. ولهذا فقد حاولوا تحدي اللغة العبرية كلغة الأغلبية ليس فقط عبر إبراز غنى اللغة العربية وجماليتها وطواعيتها لكاتبها، وإنما أيضا من خلال إبراز المفردات العبرية التي تمثل خير تمثيل، الخطاب الاستعلائي الإسرائيلي الذي يقوم على نفي الإنسان الفلسطيني ومصادرة مكانه.

ولعل أكثر ما أقلق الأدباء الفلسطينيين هو استبدال أسماء الأماكن العربية بأسماء عبرية. فمعركة الوجود الفلسطيني لم تعد، في نظرهم، مرتبطة فقط بتهجير السكان الفلسطينيين عن ربوع بلادهم وتغيير معالمها العمرانية وإنما مرتبطة أيضا بتبديل أسماء الأماكن العربية بأسماء عبرية قديمة أو حديثة كجزء من مصادرة هوية المكان.

محمود درويش يعبر في «يوميات الحزن العادي» (1973) عن شعوره هذا بمصادرة هوية المكان حتى في شارع المتنبي في حيفا:

> تنزل من السيارة، وتقرر العودة إلى البيت مشيا. تصيبك نوبة قراءة أسماء الشوارع. فعلا، محوا أسماءها. صار صلاح الدين شلومو. وتتساءل: لماذا حافظوا على اسم المتنبي!
> وعندما تصل إلى شارع المتنبي تقرأ الاسم، لأول مرة، باللغة العبرية، فتجد أنه «المونت نفي» وليس المتنبي كما كنت تتصور. (درويش، 1979، ص 23-24).

وفي «المتشائل» نرى أن سعيدا يذكر اسم «مرج ابن عامر» في حين يصر الرجل الكبير في المؤسسة الإسرائيلية على تسميته «سهل يزراعيل» (حبيبي، 1997، ص 326)، وحين يرى سعيد عين جالوت التاريخية

ينتبه إلى أنها «أعيدت إلى أصلها التوراتي – عين حارود» وتحولت إلى كيبوتس (ن.م.، ص 330)، وأما نابلس فأصبحت «شخيم» (ن.م.، ص 342). ومن الواضح أن جميع هذه الأسماء سيقت للدلالة على محاولة سلخ هذه الأماكن من الذاكرة الفلسطينية.

أما محمد علي طه فإنه يخلق في قصته «حكايا.. ما بعد الأيام الستة» (1978) مواجهة بين معلم الجغرافيا وطلابه وبين ما تحاول الكتب المدرسية والمؤسسة الإسرائيلية فرضه من مسميات عبرية تلغي الوجود العربي:

قرأت في الكتاب يا أستاذ عن مدينة اسمها «صفات» فأين تقع يا أستاذ؟

قال حسن الحامد بمرارة: في الجليل.

فعاد التلميذ يستفسر وهل هي بعيدة عن «صفد»؟

– هي.. هي.

– ولكني لا أفهم لماذا غيّر هذا الكتاب اسمها؟

وتشجع ولد آخر وسأل: هل الخليل هي مدينة سيدنا إبراهيم؟

قال حسن الحامد: نعم.

قال الولد: ولكن الكتاب يقول: حبرون! (طه، 1978، ص 65)

وإذا كانت أسماء الأماكن العبرية تشير، في رأي هؤلاء الأدباء، إلى محاولة مكشوفة لمصادرة المكان فإن المصطلحات والتسميات العبرية الشائعة في الخطاب السياسي والفكري الصهيوني تشكل محاولة مبطنة لمصادرة المكان ونفي الإنسان الفلسطيني. ولهذا نجدهم يستخدمون المصطلحات والتسميات العبرية بشكل ساخر يهدف إلى تحديها ورفضها.

إميل حبيبي يستخدم في «المتشائل» مصطلحات شائعة في المعجم العسكري والسياسي الإسرائيلي للإشارة إلى بعض الحروب التي خاضتها إسرائيل: «فلما وقعت حرب الأيام الستة، التي جاءت بعد عملية قادش (المقدسة) مثلثة الرحمات، التي جاءت بعد حرب الاستقلال [...]» (حبيبي، 1997، ص 218). ويبدو أن ذكر أو ترجمة هذه التسميات والمصطلحات المعتمدة في الخطاب السياسي الصهيوني هو جزء من أسلوب قلب الدلالات المتبع في كتابة حبيبي، وبالتالي فإن استخدامها يهدف إلى السخرية منها، لا إلى قبولها والترويج لها. مع أن حبيبي يجد نفسه مضطرا لتوضيح مقصده بالنسبة لعملية «قادش مثلثة الرحمات» حين يضيف في الهامش: «الإشارة إلى العدوان الثلاثي في سنة 1956» (ن.م.، ص 218).

أما في قصة محمد علي طه «وصار اسمه فارس أبو عرب» (1978) فيستخدم الراوي بشكل ساخر اسمي جهازين معروفين في المؤسسة الإسرائيلية، يقومان بمصادرة أملاك المواطنين العرب، بحيث يوحي أن الحديث هو عن شخصين حقيقيين، «ابو طربوس» و«منهال»:

> لا سامحكم الله. أرض الوقف لابو طربوس [في الهامش: القيم على أموال الغائبين]. والمدرسة للمندوب السامي. وأرض البص للمنهال [في الهامش: إدارة أراضي إسرائيل] [...] ولعبت عين ابوطوبوس ورفت عليها. وأرسل أوراقا صفراء ينزع بها ملكيتنا عنها. شيء يطير العقل والدين. فما مات أحد في قريتنا وأوصى لخواجة ابو طروبوس أو خواجة منهال (طه، 1978، ص 107).

ولا يكتفي الأدباء بخلق مفارقات على صعيد الأسماء والتسميات والمصطلحات وإنما يقومون بتوظيف التداخلات اللغوية المبنية على المفارقة وقلب الدلالات. هذا التوظيف للتداخلات اللغوية على هذا النحو يجعلها لا تقوم على أساس الغلبة اللغوية في ميزان القوى بين الأقلية والأكثرية وإنما على أساس زعزعة هذه الغلبة والسخرية منها.

إميل حبيبي يستغل في «المتشائل» التقارب اللفظي الموجود بين العربية والعبرية لكي يخلق مفارقة بين دلالة المفردات العبرية وبين دلالة المفردات العربية المشابهة لها لفظا. فسعيد المتشائل يسيء التمييز بين كلمة «مدينه» العبرية التي تعني دولة وبين كلمة «مدينة» العربية، فيظن أن مدينة حيفا أصبح اسمها مدينة إسرائيل: «فقال: أهلا وسهلا في مدينة إسرائيل! فحسبت أنهم غيروا اسم مدينتي الحبيبة، حيفا، فأصبح «مدينة إسرائيل»» (حبيبي، 1997، ص 213). صحيح أن سوء الفهم هذا أوقع سعيدا في حرج وجعله مثار سخرية، ولكن إذا تمعنا في سوء الفهم هذا فسنجد فيه سخرية مزدوجة. فمن ناحية هناك تلميح ساخر إلى الرغبة الإسرائيلية الدائمة في تغيير أسماء الأماكن العربية كما رأينا من قبل، ومن ناحية أخرى هناك إشارة مبطنة إلى حالة الانهيار التي تصيب بعض الممالك وتجعلها مجموعة من الدويلات الصغيرة.

كذلك نجد في «المتشائل» استخداما لبعض المفردات العبرية أو ترجمات حرفية لبعض المتلازمات اللفظية والمباني اللغوية العبرية التي تبدو عادية وحيادية، ولكن حين نتأملها جيدا نجد أنها تعبر عن نبرة استخفاف أو استهجان أو سخرية، فمثلا يسمي سعيد صديقَ والده، ضابط البوليس المتقاعد: «الادون سفسارشك» (ن.م.، ص 172 وما بعدها). وكلمة «ادون» العبرية (وتعني سيد، علما بأن حبيبي لا يشير إلى معناها) تحمل معنى الاحترام والتبجيل، ولكن وجودها قبل الاسم سفسارشك، الذي يتناغم مع كلمتي «سمسار» و«شك» في اللغة العربية، يجعلنا نشك في مدى الاحترام والتبجيل اللذين يوليهما سعيد لهذا «الادون». في مكان آخر من الرواية يشترط يعقوب، رجل السلطة، على سعيد لكي يعيد إليه يعاد أن يكون «ولدا طيبا» (ن.م.، ص 242). ويبدو لنا أن هذا التعبير مترجم حرفيا عن العبرية المحكية (ילד טוב) وهو يعني مجازا بالعبرية أن يكون الإنسان مطيعا. ومن الواضح أن حبيبي رمى إلى ما هو أبعد من المعنى الحرفي حيث يتضح لاحقا من السياق أن الطيبة المقصودة هي خدمة المؤسسة وإطاعتها.

هذه النبرة الساخرة نجدها أيضا عند محمد علي طه في قصة تحمل اسم «بروخ هبا مار سادات» (1978) (وتعني «أهلا وسهلا سيد سادات»). ومن الواضح أن كتابة كلمات الترحيب في عنوان القصة باللغة العبرية تأتي لتعبر عن موقف رافض لزيارة السادات إلى إسرائيل. ولا يكتفي الراوي بذلك بل يصف بأسلوب صحفي زيارة السادات إلى القدس بشكل يجعلها تتخذ طابعا يهوديا صهيونيا، خاصة حينما يترجم المقولة الشهيرة «لتنسني يميني إن نسيتك يا أورشليم»، المأخوذة من سفر المزامير، والتي تعبر عن تمسك اليهود بمدينة القدس:

وقد رافقه سيادة عمدة أورشليم القدس مستر كوليك وأهدى له ثلاثة شموع أثرية تدل على علاقة الشعب اليهودي بأورشليم وقال له: لتنسني يميني إن نسيتك يا أورشليم (طه، 1978، ص 75).

مرحلة الثنائية اللغوية (منذ 1982 وحتى اليوم)

هذه المرحلة التي أعقبت عقد اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل وانهيار المقاومة الفلسطينية في بيروت وما تبعهما من إسقاطات على العلاقات اليهودية-العربية في إسرائيل تميزت باتساع احتكاك المواطنين العرب باللغة العبرية في كافة مرافق الحياة، كما ازداد بشكل واضح التداخل اللغوي العبري في اللغة العربية المحكية. وبالمقابل ازدادت التداخلات اللغوية العبرية في اللغة العربية المكتوبة ازديادًا ملحوظًا، بل وانتشرت ظاهرة الكتابة المباشرة باللغة العبرية من قبل المثقفين العرب، وحظيت باهتمام الأوساط الثقافية اليهودية، حتى أن رواية «عربسك» التي كتبها أنطون شماس (1988) حازت على اهتمام واسع وأصبحت من أبرز الروايات العبرية (Kayyal, 2008a, pp 45-42). وبالتالي فقد طغى الإحساس بتفاقم أزمة الهوية في المجتمع الفلسطيني-الإسرائيلي.

ولكي نميز بين هذه المرحلة وسابقتها من حيث التداخلات اللغوية يمكننا المقارنة بين روايتي إميل حبيبي «المتشائل» و«إخطية» (1985)، حيث سنجد أن التداخلات اللغوية العبرية ازدادت ازديادا ملحوظا في الرواية الأخيرة. وإذا تقصينا نوعية التداخلات في هذه الرواية وجدنا في بعضها استمرارا لما رأيناه في رواية «المتشائل». فحبيبي يستخدم في «إخطية» كما استخدم في سابقتها مصطلحات ومسميات معتمدة في الخطاب السياسي الصهيوني مثل «مخرب» أو «المناطق» (ويقصد الضفة الغربية وقطاع غزة) وغيرها (حبيبي، 1997، ص 598). كما يقوم باستخدام أسماء الشوارع العبرية في حيفا وترجمتها إلى العربية مستدركا ومعلّقا على هذه التسمية بشكل تهكمي: «فشارع «هجيبوريم» — يعني «الأبطال» الذين «طردوا» عرب روشميا من بيوتهم وأكواخهم» (ن.م.، ص 588، انظر كذلك ص 594).

كما نجد في «إخطية» أيضا مفارقات لغوية تقوم على التشابه اللفظي بين مفردات عبرية وعربية. فأحد شوارع حيفا المسمى «شارع خطيبات جولاني» (أي كتيبة جولاني) بدا للراوي على أنه إشارة إلى الفتيات اللواتي عشقهن جولاني: «وكنت قبل إلمامي بهذه العلوم العسكرية، اعتقد أن جولاني هذا هو دون جوان عبري له عشيقات يسمون، احتشاما، «خطيبات»» (ن.م.، ص 589). هذه المفارقة اللغوية فيها سخرية مزدوجة فهي من ناحية تشير إلى استخفاف المؤسسة باللغة العربية لدرجة أن أسماء الشوارع تكتب بإهمال باللغة العربية، ومن ناحية ثانية تشير إلى عسكرة المجتمع الإسرائيلي بحيث يجب أن تنفي من ذهنك إمكانية أن تحمل أسماء الشوارع أي إشارة للحب أو للعواطف الإنسانية وإنما يجب أن تكون ملما بالعلوم العسكرية لكي تتعرف على أسماء الشوارع التي تحمل أسماء وحدات عسكرية أو قيادات سابقة في الجيش.

في موضع آخر من هذه الرواية نجد مفارقة لغوية مشابهة تعتمد على التشابه اللفظي الموجود بين «توداه رباه» العبرية (وتعني شكرًا) وبين «تضاربا». فأخت الراوي المغتربة تظن أن كلمة الشكر العبرية هي «تلاطما»: «قلت: الصحيح هو «توداه رباه». فأجابتني أختي المغتربة: فما الفارق ما بين تضاربا وتلاطما؟ قلت: الصحيح، يا أختي، أنه لا يوجد فارق». (ن.م.، ص 590). ويعتقد أكرم خاطر أن هذه المفارقة اللغوية تشير، من ناحية،

إلى التباعد الثقافي والحضاري بين أبناء الشعب الفلسطيني المقيمين منهم والظاعنين، ومن ناحية ثانية، إلى وضع المواطنين الفلسطينيين في إسرائيل وانتمائهم اللغوي والثقافي وكيفية مواجهتهم للسياسة الإسرائيلية: بالشكر أم بالمقاومة؟! (Khater, 1993, pp 86-87).

ولكن اللافت للنظر في هذه الرواية أن الراوي يبدو أكثر ثقة بلغته العبرية حتى أنه يسمح لنفسه بالخوض في قضايا وظواهر لغوية عبرية محللا ومترجما ومعللا لها. فها هو الراوي يبين لنا ميل اليهود المتحدثين باللغة العبرية إلى النحت:

> «وإخواننا اليهود مولعون بهذا المزج والتصحيف والاختصار، ويعتبرونه آية في التحضر، وهو من عجائبهم. فتكثر، في أسماء شركاتهم، بدايات ونهايات «أم». وهي اجتزاء كلمة «أمريكا». [...] ويشتد التصحيف والاختصار والمزج حين يطلقون الأسماء الشتى على حركاتهم السياسية وحركات سواهم». (حبيبي، 1997، ص 610-611).

وكأني بالراوي يحاول من خلال هذه الشروحات أن يتخذ دور الوسيط بين اللغة العبرية وبين القارئ العربي. ولكن هذا الانطباع سرعان ما يتبدد حين يكتشف القارئ أن الراوي نفسه يحاول أن يزرع الشك بشأن مدى اطلاعه على اللغة العبرية، إما بصورة مباشرة من خلال التأكيد على عدم يقينه بشأن شروحاته، وإما بصورة غير مباشرة من خلال النبرة الساخرة التي ترافق هذه الشروحات. فمثلا حين يوضح كيفية نحت اسم شركة صناعة البرادات الكهربائية «أمكور» يبيّن أن «أم» مجتزأة من أمريكا ثم يقول:

> «فتركوا الرمز – «كور»– مبهما. فإما أن يكون من «كوربوريشين»، وهو «شركة»، وإما أن يكون من «كور» العبرية، وهو البرد. فيصبح اسم الشركة «الأمريكي البارد». وهو جائز اجتزاء كما قيل لي. والله أعلم.» (ص 610-611).

إن عدم يقين الراوي بشأن تحليله («والله أعلم») والإحالة إلى مرجع مجهول («كما قيل لي»)، وبروز النبرة التهكمية («الأمريكي البارد») كلها تجعل القارئ متشككا في معرفة الراوي للغة العبرية وبالتالي في دوره كوسيط بين هذه اللغة والقارئ.

كما أن بعض الأخطاء التي يرتكبها الراوي في تحليله لبعض الظواهر اللغوية العبرية تلقي مزيدا من الشك على دور الراوي كوسيط لغوي. فمثلا حين يحلل الراوي ظاهرة النحت في كلمة «رامزور» العبرية فإنه يقول:

> «وشارات المرور الضوئية يسمونها، في بلادنا، «الرامزور» و«رامزور» مزج كلمتين عبريتين، مع تصحيفهما، وهما «رام» ومعناها: العالي، المرتفع، الصارخ و«زركور»، ومعناها الكشاف الضوئي.» (ص 610).

هذا التحليل لا يتفق مع ما هو معروف في المعاجم العبرية من أن هذا النحت جاء من كلمتي «رمز» (وتعني إشارة) و«أور» (وتعني ضوء). وسواء تعمّد الراوي هذا التحليل الخاطئ أو لم يتعمده فإنه يسهم بذلك بتقويض دوره كوسيط أمين بين الثقافتين العبرية والعربية. ويبدو لنا أن تشكيك الراوي بدوره كوسيط لغوي يأتي

كمؤشر واضح لأزمة الهوية التي يعاني منها، فالتمكن من ناصية اللغة العبرية يعني إلى حد ما قبول هيمنتها والاندماج بالمجتمع الإسرائيلي، وهو أمر لا يرضى به الراوي كناقد للمجتمع الإسرائيلي وممارساته بحق الشعب الفلسطيني، الذي ينتمي إليه.

ولكن ما من شك في أن التشكيك بدور الراوي كوسيط في «إخطية» لا يمكن أن يقلل من شأن ازدياد التداخل اللغوي العبري في هذه الرواية وفي الأدب الفلسطيني المحلي عامة في هذه المرحلة. ومن الملاحظ أن هذا التداخل لم يعد يقتصر على مستوى المفردات ذات الصلة بخصوصيات المجتمع الإسرائيلي، وإنما أصبح يشمل المفردات العبرية التي لا يوجد لها خصوصية معينة والتي يمكن بسهولة العثور على مرادفات عربية لها، كما أصبح يشمل أيضا مستوى التراكيب. وبات من الواضح أن هذا التداخل صار يأتي بعفوية، حتى في سياق السرد، نظرا لانسياق السارد وراء المفردات الشائعة في اللغة العامية أو بسبب ثنائية اللغة لدى بعض الأدباء.

في قصة «نسمة باردة» من المجموعة القصصية «الأفق البعيد» لناجي ظاهر (1988) يستخدم الراوي في سرده، وبطريقة عفوية، كلمة عبرية شائعة في اللغة العربية المحكية (ديبون=معطف)،[11] مع أنه بالإمكان بسهولة إيجاد مرادف لها: «لف «ديبونه» حول جسده والتصق بالحائط محاولا الاحتماء به» (ظاهر، 1988، ص 41).

أما رجاء بكرية فتستخدم في مجموعتها القصصية «الصندوقة» (2002) مباني وتراكيب لغوية مأخوذة عن اللغة العبرية كجزء من تمردها اللغوي والمتمثل حتى في عنوان المجموعة بتأنيث كلمة «صندوق». فمثلا في قصتها «الأبيض» تستخدم نعتا مشتقا من كلمة זיגזג العبرية (وتعني خط متعرج): «برمائي خطير جدا مشيته الزكزاكية على الشاطئ تمنح إحساسا بالدناءة» (بكرية، 2002، ص 53). وفي قصتها «محاولة اغتيال» نجد تلاعبا لفظيا يعتمد على استخدام كلمة «ملوخلاخ» العبرية (وتعني قذر) بشكل مجازي في سياق عربي فصيح:

> وتساءلت بسذاجة مطلقة عن اللون الذي انتمي إليه. لتوخي الصدق لم أعرف قبل أن يصرخ بي عبر الأسلاك الغاضبة «عرفياه ملوخليخت».[12] عرفت ولفعني الوجع أن لوني ملوخلاخ يعني من عائلة الملوخية وما شابهها (ن.م.، ص 68).

تلخيص

يعكس التداخل اللغوي العبري في الأدب الفلسطيني المحلي أزمة الهوية في المجتمع الفلسطيني-الإسرائيلي المتمثلة في حالة من الصراع بين هويته المدنية وهويته القومية. كما يرتبط هذا التداخل ارتباطا وثيقا بالتداخل اللغوي العبري في اللغة العربية المحكية. ويمكننا القول إن التداخل اللغوي العبري مر بثلاث مراحل بارزة: مرحلة التردد، مرحلة التحدي ومرحلة الثنائية اللغوية. في مرحلة التردد كانت هناك تداخلات ضئيلة جدا نتجت عن عدم إلمام باللغة العبرية وعن رغبة في المحافظة على نقاوة اللغة العربية. في مرحلة التحدي ازدادت

11 «ديبون» هي تصحيف للكلمة العبرية דובון والتي تعني مجازا المعطف الشتوي المنفوخ الذي يجعل لابسه يبدو كالدب وذلك لأن هذه الكلمة تعني في الأصل الدب الصغير.

12 تعني «عربية قذرة».

التداخلات بشكل واضح، ولكن هذه التداخلات جاءت على الأغلب لتحدي هيمنة اللغة العبرية وخطابها السياسي. أما في مرحلة الثنائية اللغوية فقد أصبحت التداخلات أكثر تعقيدا وتركيبا نتيجة لازدياد ثقة الأدباء بلغتهم العبرية.

ومن الملاحظ أن ظاهرة التداخل اللغوي العبري لم تعد مقصورة على الأدب الفلسطيني المحلي، وإنما أخذت تظهر أيضا في كتابات أدباء فلسطينيين من الشتات ومن قاطني الضفة الغربية وقطاع غزة. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أنها أصبحت إحدى السمات المميزة للأدب الفلسطيني عامة.

المراجع

أبو بكر، 2003 — أبوبكر، وليد (2003)، **تجليات الواقع في الفن القصصي: قراءات نقدية**، رام الله: مركز أوغاريت الثقافي.

أحمد، 2007 — أحمد، حفيظة(2007)، **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية**، رام الله: مركز أوغاريت الثقافي.

أمارة ومرعي، 2008 — أمارة، محمد مرعي، عبد الرحمن (2008)، **اللغة في الصراع: قراءة تحليلية في المفاهيم اللغوية حول الصراع العربي الإسرائيلي**، كفر قرع: دار الهدى.

بكرية، 2002 — بكرية، رجاء (2002)، **الصندوقة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بلاص، 1979 — بلاص، شمعون (1979)، «في المدينة السفلى»، (ترجمة: رياض حسين إغبارية)، **الشرق**، ج 9 ع 3، ص 81-92.

البوجي، 2000 — البوجي، محمد بكر (2000)، **إميل حبيبي بين السياسة والإبداع الأدبي**، غزة: د.ن.

بورلا، 1955 — بورلا، يهودا (1955)، **صراع إنسان**، (ترجمة: عزرا حداد)، تل أبيب: صندوق الكتاب العربي.

تسلكا، 1974 — تسلكا، دان (1974)، «شجرة الباسون»، (ترجمة: أنطون شماس)، في: شماس، أنطون (إعداد)، **بصوت مزدوج - مجموعة بلغتين من نتاج شعراء وأدباء يهود وعرب مختارة من قبلهم בשני קולות - קובץ דו-לשוני מיצירותיהם של משוררים וסופרים ערביים ויהודים לפי בחירתם**, حيفا، القدس: بيت الكرمة، مركز مارتن بوبر لثقافة الشعب، ص 184-210.

حبيبي، 1997 — حبيبي، إميل (1997)، **الأعمال الأدبية الكاملة**، الناصرة: د.ن.

حمزة، 1999 — حمزة، حسين محمود، 1999. **صور المرايا: دراسات في الذاكرة الأدبية**، الناصرة: منشورات مواقف.

درويش، 1979 — درويش، محمود (1979)، **يوميات الحزن العادي**، عكا: الأسوار، ط2.

الديك، 2001 — الديك، نادي ساري (2001)، **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية: دراسة تحليلية نقدية**، الجزء الأول، عكا: مؤسسة الأسوار.

روزنهويز، 1977 — روزنهويز، يهوديت (1977)، «في مشاكل الترجمة من العربية إلى العبرية»، **الشرق**، (أيار- تموز)، ص 45-50.

طه، 1978 — طه، محمد علي (1978)، **عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر**، عكا: منشورات العودة.

ظاهر، 1988 — ظاهر، ناجي (1988)، **الأفق البعيد**، كفر قرع: منشورات دار الشفق.

عباسي، 1962 — عباسي، محمود (1962)، **حب بلا غد**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

عصفور، 2007 — عصفور، محمد حسن محمد (2007)، «تأثير الترجمة على اللغة العربية»، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**،ج 4 ع 2، ص 195-216.

عغنون، 1968 — عغنون، شموئيل يوسف (1968)، **يمين الإخلاص: مجموعة قصصية**، (ترجمة: مجموعة من المترجمين؛ مراجعة: ميشيل حداد ونير شوحيط)، تل أبيب: المجلس الأهلي للآداب والفنون بوزارة المعارف والثقافة ودار النشر العربي.

غروسمان، 1985	غروسمان، دافيد (1985)، «ابتسامة الجدي»، (ترجمة: محمد حمزة غنايم)، **لقاء**، ع 2 (6)، ص 13–18.
غزالة، 1993	غزالة، حسن (1993)، «ترجمة المتلازمات اللفظية»، **ترجمان**، ج 2، ع 1، ص 7–44.
غنايم، 1995	غنايم، محمود (1995)، **المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**، حيفا: جامعة حيفا، كفر قرع: دار الهدى.
فاعور، 1993	فاعور، ياسين (1993)، **السخرية في أدب إميل حبيبي**، سوسة (تونس): دار المعارف للطباعة والنشر.
قعوار، 1956	قعوار، نجوى (1956)، **دروب ومصابيح**، الناصرة: مطبعة الحكيم.
كنيوك، 1974	كنيوك، يورام (1974)، «حياة كلارا شياطو الحلوة»، (ترجمة: أنطون شماس)، في: شماس، أنطون (إعداد)، **بصوت مزدوج – مجموعة بلغتين من نتاج شعراء وأدباء يهود وعرب مختارة منقبلهم בשני קולות - קובץ דו-לשוני מיצירותיהם של משוררים וסופרים ערביים ויהודים לפי בחירתם**، حيفا،القدس: بيت الكرمة، مركز مارتن بوبر لثقافة الشعب، ص 234–252.
كينان، 1987	كينان، عاموس (1987)، **الطريق إلى عين حارود**، (ترجمة: أنطوان شلحت؛ مراجعة: سميح القاسم)، بيروت: دار الكلمة.
النابلسي، 1992	النابلسي، شاكر (1992)، **مباهج الحرية في الرواية العربية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
ياغي، 1999	ياغي، عبد الرحمن (1999)، **في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية**، عمان: دار الشروق.
يهوشوع، 1984	يهوشوع، أ.ب. (1984)، **العاشق**، (ترجمة: محمد حمزة غنايم)، تل أبيب، شفاعمرو: جامعة تل أبيب، معهد ترجمة الادب العبري ودار المشرق [سلسلة «من الثقافة العبرية الحديثة»].
אלמאליח, 1959	אלמאליח, אברהם (1959), **מלון עברי-ערבי ערבי-עברי**, תל אביב: הוצאת יוסף שרברק.
אלעד, 1993	אלעד, עמי (1993), «בין עולמות משורגים: ריאד׳ בידס והסיפור הערבי הקצר בישראל», **המזרח החדש**, לה (תשנ״ג), עמ׳ 65-87.
אלעד-בוסקילה, 2001	אלעד-בוסקילה, עמי (2001), **מולדת נחלמת ארץ אבודה: שישה פרקים בספרות הפלסטינית החדשה**, אור יהודה: הד ארצי.
טאהא, 1999	טאהא, אבראהים (1999), **חיוכו של מאהב אופסימיסט**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

Al-Qinai, 2001	Al-Qinai, Jamal B. S. (2001), “Morphophonemics of Loanwords in Translation”, *Journal of King Saud University: Languages & Translation*, 13: 1, pp. 109- 132.
Amara, 1999	Amara, Muhammad Hasan (1999), *Politics and Sociolinguistic Reflexes: Palestinian Border Villages*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
Kayyal, 2008a	Kayyal, Mahmoud (2008a), “Arabs Dancing in a New Light of Arabesques”: Minor Hebrew Works of Palestinian Authors in the Eyes of Critics, *Middle Eastern Literatures*, 11:1, pp. 31-51.

Kayyal, 2008b — Kayyal, Mahmoud (2008b), “Interference of the Hebrew Language in Translations from Modern Hebrew Literature into Arabic”, In: Daniel Simeoni, Anthony Pym and Miriam Shlesinger (eds), *Beyond Descriptive Translation Studies, Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 33-50.

Khater, 1993 — Khater, Akram (1993), “Emile Habibi, the Mirror of Irony in Palestinian Literature”, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIV,
Summer 1993, pp. 75-94.

Toury, 1995 — Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*,
Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Weinreich, 1953 — Weinreich, Uriel (1953), *Languages in contact: Findings and problems*, New York, [S.N.].

Linguistic Interference of Hebrew in the Palestinian Literature in Israel

Mahmoud Kayyal
Tel Aviv University

This article examines linguistic interference of Hebrew in the Palestinian literature in Israel. Such linguistic interference refers to Palestinian writers applying knowledge from Hebrew language to their written Arabic language. It can be assumed that the widespread interference of Hebrew in the spoken Arabic language in Israel, as a result of Israeli-Palestinians' integration in the Israeli society, can encourage Hebrew interference in written Arabic. In the same time the national identity of these Palestinians strengthens pure written Arabic, especially on the background of the Arab-Israeli conflict.

Consequently, linguistic interference of Hebrew in Arabic works written by Israeli-Palestinian writers has moved through three distinct stages:

1. Hesitancy stage (1948-1967): there was limited interference resulted from the lack of knowledge of Hebrew language and from the desire to maintain the purity of the Arabic language.
2. Challenge stage (1967-1982): there was increased interference, but this was most likely to challenge the dominance of the Hebrew language and its political discourse.
3. Bilingualism stage (after 1982): the interference has become more complex and sophisticated as a result of increased skillfulness of the Hebrew language.

Finally, it should be noted that this phenomenon of Hebrew interference in written Arabic is no longer limited to the Israeli-Palestinian literature, but also emerging in the writings of Palestinian writers from the diaspora and the West Bank and Gaza Strip, who mainly reflect the lingual situation under the Israeli occupation. So, maybe it is not exaggerating if we say that Hebrew interference has become one of the hallmarks of the Palestinian literature in general.

Al-MAJALLA, Journal of the Arabic Language Academy, Haifa. Vol. 1, 2010.

The "Crimson Wine" Maqama: "al-Mudama al-'Urjuwaniyya fi al-Maqama al-Ridwaniya"

Fuad Deeb Kinany

The article is an analytical study of "al-Mudama al-'Urjuwaniyya fi al-Maqama al-Ridwaniyya" by the poet Mustafa 'As'ad al-Laqimi al-Dumyati (d. 1760 CE). In the Introduction we present the fundamental divisions among Arab literary critics with respect to how the term *maqama art* is to be properly defined.

These divisions show that no unequivocal definition with a solid foundation exists for this term. This fact can help us reject the position taken by many critics of the *maqama* form who have called for rejecting *maqama* texts written in the seventeenth and eighteenth centuries CE because they were supposedly composed in an "age of decline" and therefore do not deserve to be studied and analyzed. In fact, the present article shows that the position of these critics must not be accepted and these relatively modern literary texts should be studied, even if their artistic elements differ from those found in the *maqama*s of al-Hariri and al-Hamdhani. Indeed, the "Crimson Wine" *maqama* provides very clear evidence that it does belong to this genre, for it contains numerous literary elements which are similar to those used by al-Hariri and al-Hamdhani, while at the same time it also possesses elements which are distinctly different, and which may be characterized as innovations in the art of the *maqama* introduced in the two afore-mentioned centuries.

The reader will quickly come to realize that the author of this *maqama* created these innovations for the purpose of expressing his creativity in this genre by way of depicting the realities of life in his day and age. The innovations in question can be seen in many of the *maqama*'s artistic attributes: the opening stanza, the personality of the *maqama*'s main character, its language and structure, the similarities between the acclaimed figure and Christ, and the dialogue. No doubt the differences which the *maqama* possesses with respect to these artistic elements, when compared to those in the *maqama*s of al-Hariri and al-Hamdhani, reflect the author's response to the novel circumstances in his late times.



Arab society. The diminishing role of poetry in the Arabic culture, especially after the breakdown of the qasida as an effective form of oratory , coupled with the high rate of illiteracy made theater an attractive tool with which to instruct and agitate.

✷ ✷ ✷

Mahmud ’Amin al-‘Alim: Between Politics and Literature

Mahmud Ghanayim
Tel Aviv University
The Arab Academic College

The subject of this article is the Egyptian critic Mahmud ’Amin al-‘Alim (1922-2009). In 1955, along with fellow critic ‘Abd al-‘Azim ’Anis, al-‘Alim published a collection of articles entitled *Fi al-Thaqafa al-Misriyya*. In 1989, the third edition of this book appeared, and in his new introduction, al-‘Alim stresses his firm adherence to the same positions on literary criticism that he had taken in 1955. However, when Ghanayim investigated this question, he found that some changes had in fact occurred. These changes can be assigned to the following four categories:

1. In the course of his activities in literary criticism since 1955, al-‘Alim has introduced elements that were not part of his original frame of reference, as set out in the first edition of his book, especially with regard to his understanding of literary form.

2. It appears that originally central ideas have moved toward the margins for al-‘Alim over time. Thus, the importance of external influences (e.g., the author’s political convictions) has diminished in relation to purely literary considerations in al-‘Alim’s evaluation of a given literary work.

3. Several definitions are preserved in form only, while their meanings have acquired different connotations, as illustrated by al-‘Alim’s understanding and use of his central term “theme”.

4. Al-‘Alim’s critical study of the work of Sun‘ Allah ’Ibrahim, *Thulathiyyat al-Rafd wa’l-Hazima*, shows that, in recent years at least, al-‘Alim has not adhered to his theoretical principles in his applied criticism. All of these examples clearly demonstrate the development of, and changes in, al-‘Alim’s literary criticism. Nevertheless, it should be emphasized that al-‘Alim did not abandon the Marxist approach, with its focus on the dialectics between form and theme.

Al-MAJALLA, Journal of the Arabic Language Academy, Haifa. Vol. 1, 2010.

Modern Arab Theater: The Journey Back

Joseph Zeidan
Ohio State University

The pioneers of the Arab theater were anxious to emphasize their indebtedness to Western theater and to distance themselves from indigenous dramatic forms. The Lebanese Marun al-Naqqash was introducing his audience in 1847 with "a literary theater and a European gold cast in Arab moulds". The Egyptian Yaʿqub Sannuʿ, whose theater was profoundly influenced the native puppet theater, chose instead to give credit to European troupes visiting Egypt and to Molière, Sheridan, and Goldoni for establishing his theater. This Europeanized theater was institutionalized especially when Egypt (with its newly-built European theaters erected by Khedive Ismaʿil) became the sole center for theatrical activities in the Arab world in the last quarter of the nineteenth century. These activities were almost entirely controlled by Levantine troupes who had a crucial interest in perpetuating the Europeanized form. The Levantine theater was able to supplant the popular indigenous theatrical tradition imposing new aesthetic criteria.

When this imported form, interestingly enough, reached a great degree of maturity and sophistication, a new vigorous trend emerged calling for a thorough reassessment. Some leading playwrights started questioning the suitability of this dominant form in expressing adequately the national identity of the Arabs. The quest for a "truly" national drama, which is capable of satisfying the social as well as the aesthetic demands of the Arab audience, has become one of the most important phenomena in the field of Arab drama today. An increasing number of Arab scholars and playwrights refused to accept the notion that the Greco-Roman model was the only criterion for determining the existence of theater in a culture.

This article discusses the political, social, and cultural motives behind this quest focusing on the most significant experiments in an attempt to study the achievements and the limitations of each one. In Egypt, this call for a special identity for Arab drama was first articulated by Yusuf 'Idris who found his formula in *al-Samir*, an Egyptian peasant theater-in-the-round. *Al-samir* compromises several performing arts including word, song, story and dance, and allows for a free interflow between performers and audience. Tawfiq al-Hakim recommended yet much older kind of drama, the narrative-impersonator form.

In Syria, Saʿdallah Wannus went back to the very beginning of modern Arab theater to capture the true national spirit. In addition, Saʿdallah advocated the "theater of politicization" in an attempt to use this tool to bring about desired changes in the

prominent component in them. Some of the dialogues have the classical form of "he said" – "she said", "you say" – "I say", and others are written in a modern narrative style. His poem *Tibaq* on Edward Said, for example, is truly very much like a newspaper interview, with a hyphen before the poet's question and a square (□) before Edward Said's answer!

The last device used by Darwish was to write a "daily chronicle", or what he called "the prose of life". This refers to numerous passages in his poems which are filled with easily understood expressions that approach the style of ordinary journalism, with its occasional use of the colloquial and expressions from foreign languages.

It is as if Darwish wanted to write prose poetry, but in a metric form. And he may very well have succeeded, and at this stage came to achieve al-Tawhidi's expression, which he turned into the motto of his poetry collection *Like the Almond Blossom or Farther*: "A prose-like poetry". This is an achievement which only an unusual talent can attain, and a truly difficult labor and skillful "craft".



Between Job (Ayyub) and al-Sayyab

Jeries Khoury
Tel Aviv University
The Arab Academic College

The employment of historical and mythical symbols is perhaps one of the most important characteristics of modern Arabic poetry. Many Arab poets have been inspired by historical and mythical characters, of whom they made frequent use in their poetry. Among these poets was Badr Shakir al-Sayyab, who made intensive use of different kinds of figures in his poetry. Among the few such figures to have survived to the latest stage of his poetry was that of "Job" (*'Ayyub*). This figure is intimately related to al-Sayyab's own character because of the similarities in their lives. Al-Sayyab seems to have been inspired by the biblical narration of this story, but he introduced many changes in the figure itself by merging it into his own *persona*. Al-Sayyab's use of Job in poetry was so striking that many poets who were affected by his tragic death wrote elegies for him, in which they show the effects of al-Sayyab's life story, his poetry and his use of Job on them. Al-Sayyab, in such poems, becomes an intertext himself, one which has inspired numerous other poets.

Al-MAJALLA, Journal of the Arabic Language Academy, Haifa. Vol. 1, 2010.

Prose-like poetry: The Confused Dialogue between Mahmud Darwish and the Prose Poem

Sulaiman Jubran
Tel Aviv University

This article deals with the rhythm of Darwish's poems in the latter stage of his poetic output, specifically beginning with his poem collection *A Rose Less* (*Ward Aqall*) (1986). This was the time after Israel had occupied Beirut and the PLO left the city. The poet then moved to his new "exile" in Paris, where his isolation, his distance from events, presented him with a good opportunity for a great deal of reading and introspection. In Paris, too, began his heart problems and his very real fears of becoming old, illness and death. All these causes together brought about a new stage in his poetry, reflected in the poet's world view, the great questions he asked about life and death, and in every component of his poems, including their rhythm, the subject of this article.

Before this new stage Darwish for many years and in numerous poetry collections used the metrical form, whose rhythmic strengths he exploited to the full. When in the mid-1980s he began his new stage of poetry writing, new in both content and language, the only new rhythmic possibility which he had was the prose poem. But the poet, despite the fact that in his many discussions he admitted the qualities and the legitimacy of the prose poem, did not use this form, rather preferring to find his "solutions", as he said, in metric verse. The question thus is, what were these solutions which he thought could replace prose poetry, or in other words, how did Darwish manage to write his poems in this latter stage in a way which made them seem without meter while still keeping to the metric form?

Darwish's "solutions" involved first of all the use of the *mutaqarib* or *fa'ulun* meter, a light and flexible meter which brings the text closer to prose. Thus, for example, his collection *A Rose Less*, at the beginning of his innovative stage, consists entirely of poems written in this meter, in lines which are occasionally filled with suggestions of prose. But the *mutaqarib* meter which he used at that stage was not pure, but usually mixed with the *mutadarak* or *fa'ilun* meter. This mixture created, in fact, a new meter in modern poetry, which we can name *mutadarib*. The poet naturally did not write all his new poems in this meter, but it is fair to say that it was the one meter which clearly dominated this stage. He also used this new meter frequently in order to control the pace and to "dress" the text with an actual prose garment.

The poet's later poems are also filled with dialogues, and in fact constitute a

even one drop, we are all very lucky to have all this rich, colorful and problematic informative work. In this sea of words and data we must find our way.



The Arabic Language in the Future Vision Position Documents

Muhammad Amara
Beit Berl Academic College

This paper deals briefly with the role and place of the Arabic language in the position papers issued by Arab-Palestinian institutions in Israel, known as the 'Future Vision" documents. The first document, "The Future Vision of the Palestinians in Israel", was published on behalf of "the National Heads of the Arab Local Authorities in Israel" (2006). The second document, "An Equal Constitution for All: On a Constitution and the Collective Rights of Arab citizens", published by Mosawa Center, and written by Yousif Jabareen (2006). The third document, "The Democratic Constitution, was published by Adalah, the Legal Center for Arab Minority rights in Israel (2007). The fourth document, "The Haifa Declaration", was published by Mada al-Carmel Center (2007).

The four position papers called for ending the linguistic hegemony of the Jewish majority, considering it as part of the Jewish ethnic hegemony, granting the Arab-Palestinians in Israel their linguistic role in expressing their cultural and national identity in the public sphere. This means the documents have not taken language for granted, but gave it a special attention. One document emphasized language from a legal perspective, another from a political perspective, a third from a cultural one, and the fourth, more specially Adalah, considered the language factor determining the type of political and constitutional system in Israel.

The four documents paid a special attention to the Arabic language, not only from the pragmatic side, but also from the symbolic one: the political, cultural and constitutional.

In conclusion, the four positions papers pose a clear symbolic challenge to the country. The collective work in formulating the papers is a symbolic challenge to the country. Since the state prefers not to deal with the Arabs as a national group but as individuals, the position appears emphasized the opposite. The language was one of the most important indicators of this challenge.

✷ ✷ ✷

Ibn Manzur Speaks about His Major Sources in Composing “Lisan al-‘Arab”

Shlomo Alon

“Lisan al-‘Arab” (The Language of the Arabs) is a one-language (monolingual) composition in Arabic, written by Muhammad Ibn al-Mukarram, Ibn Manzur, from 7th Century Hijri/ 13th Century C.E. (630–711 H/ 1232–1311 C.E.).

The “Lisan” represents in my view the lexicographic and linguistic knowledge accumulated by the Arabs and the Islamic society throughout the Middle-Ages.

In his own introduction to his book, Ibn Manzur describes his main concepts, his major sources and his priorities in using them:

1. ”Tahthib al-Lugha” (the purification of the language) by al-’Azhari.
2. “Al-Muhkam” (the well done) by Ibn Sida, from Andalusia.
3. “Al-Sihah (Sahah)” (the right traditions) by al-Jawhari.
4. “Al-Hawashi” (al-’Amali) by Ibn Barri (died 582H/1187 C.E.).
5. “Kitab al-Nihaya fi Gharib al-Hadith wal-’Athar” (the book which contains the largest collection of rare and foreign words in the Hadith) by Ibn al-’Athir al-Jazari (al)Thahabi.
6. There are those who also erroneously added “Jamharat” Ibn Durayd (died 321H/ 933 C.E.) to Ibn Manzur’s major sources.

Whenever you finish it you feel that you must start again. The trip is a very attractive one. Anyone who knows a little or a lot about dictionaries and lexicons must realize that due to such figures like Ibn Manzur, who were not ready to give up

AL-MAJALLA

Haifa. Vol. 1, 2010